

Memoria presentada para optar al grado de
Doctor por la Universidad de Sevilla

El flamenco como vehículo de religiosidad popular

Inmaculada Marqués Donaire

Directores: Cristina Cruces Roldán y José Miguel Díaz Báñez



**Departamento de Matemática Aplicada II
Escuela Técnica Superior de Ingeniería
Universidad de Sevilla**

Sevilla, 2017

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por la
Universidad de Sevilla

El flamenco como vehículo de religiosidad popular

Autora: Inmaculada Marqués Donaire

Directores: Cristina Cruces Roldán y José Miguel Díaz Báñez

Dep. de Matemática Aplicada II
Escuela Técnica Superior de Ingeniería
Universidad de Sevilla

Sevilla, 2017

AGRADECIMIENTOS

A Miguel por su infinito entusiasmo.

A mi familia Quica, Violeta. Miguel por soportar “mis ausencias” y por su constante apoyo y confianza.

A mis directores de tesis José Miguel y Cristina sin cuyas orientaciones no hubiera sido posible la realización de esta tesis.

A mis queridos amigos Juan Carlos Dana, Hilario Jimenez y Antonio Carrera por regalarme sus conocimientos del cante y mostrarme sus modos de vivirlo.

A todos los que han colaborado en la realización de este trabajo especialmente a Joaquín Mora y a Nadine Kroher con los que ha surgido una gran amistad.

Inmaculada Marqués Donaire
Sevilla, 2017

RESUMEN

Se aborda en este trabajo de investigación un análisis etnomusicológico de varios escenarios en los que se usa el flamenco como herramienta de comunicación entre una comunidad y una Imagen religiosa. Concretamente, describimos y analizamos tres eventos u ocasiones en los que se ejecutan estilos flamencos distintos en varios municipios de la geografía andaluza: el canto por alboreá en la Semana Santa (Utrera), el fandango de Huelva en el Traslado de la Virgen del Rocío (Almonte) y la toná religiosa del Santo Dios (Mairena del Alcor).

Como complemento metodológico al análisis musical y la teoría del performance, proponemos hacer uso de la tecnología para identificar de forma automática los descriptores musicales que elige el cantaor en estos contextos. Como estudio de caso, diseñamos un algoritmo que detecta y clasifica la ornamentación flamenca en un proceso evolutivo en el escenario de ejecución. Con ello, podemos inducir los rasgos de identidad y mecanismos de evolución del flamenco en general.

De esta forma, el objeto fundamental que se persigue en este estudio multidisciplinar es analizar los efectos de la ejecución del canto flamenco como práctica articuladora de aspectos como religiosidad, cultura y música.

SUMMARY

We address in this thesis an ethnomusicological analysis of several events where the flamenco singing takes the role of communication tool between a community and a religious Image. Three andalusian scenarios are described under the umbrella of the performance theory: the use of the alboreá singing in the Easter (Utrera, Seville); the religious toná Santo Dios in spring (Mairena del Alcor, Seville) and the performance of the fandango de Huelva in the procession of the Virgen del Rocío (Almonte, Huelva).

In this multidisciplinary study we propose the use of the musical technology to automatically identify the musical descriptors chosen by the singer in these contexts. As a case study, we design an algorithm for extraction and classification of ornamentation in flamenco singing based on the performance evolution.

In this way, the main goal of our research is to analyze the effects of flamenco singing as an articulating practice of aspects such as religiosity, culture and music.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	v
RESUMEN	vii
SUMMARY	ix
ÍNDICE	xi
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 El arte flamenco.....	1
1.2 Marco de trabajo y objeto de estudio	4
2 ESTADO DE LA CUESTIÓN. APUNTES SOBRE ETNOMUSICOLOGÍA... 9	9
2.1 La etnomusicología como área de conocimiento	9
2.2 Etnomusicología en España.....	15
2.3 Los estudios de performance.....	16
2.4 Estudios de performance en España.....	19
2.5 Flamenco, religiosidad popular y performance.....	21
3 METODOLOGÍA	23
3.1 El enfoque etnomusicológico	23
3.2 La estrategia metodológica: criterios	24
3.3 Hipótesis de partida y objetivos específicos	27
3.4 Unidades de observación: selección de casos	29
3.5 Fases y técnicas de la investigación.....	31
3.5 Anexo del capítulo. Cuestionario flexible de preguntas abiertas.....	40
4 EL CANTE POR ALBOREÁ EN EL JUEVES SANTO DE UTRERA.....	43
4.1 Introducción.....	43
4.2 Justificación de la alboreá como objeto de estudio	44
4.3 La alboreá. Aspectos genéricos	45
4.3.1 Estudio musicológico de la alboreá	45
4.3.2 Aspectos líricos- simbólicos	49
4.4 Ocasiones rituales de la alboreá. La boda gitana	51
4.5 La alboreá en Utrera, un caso particular.....	56
4.6 Análisis teórico del objeto de estudio.....	58
4.6.1 Descripción analítica de los elementos expresivos del performance.....	61
4.7 Apuntes para un futuro estudio comparativo con fenómenos similares	70
4.8 Conclusiones y trabajos futuros.....	71
4.9 Anexo de capítulo. Material etnográfico	75
4.9.1 Ficha de campo. Caso 1. Fotogramas	75
5 EL TRISAGIO “SANTO DIOS” EN LA PROCESIÓN DEL CRISTO DE LA CÁRCEL EN MAIRENA DEL ALCOR.....	79
5.1 Introducción.....	79
5.2 Justificación teórica y metodológica del objeto de estudio.....	79
5.3 El objeto de estudio: una pieza litúrgica-rogoratoria.....	82
5.3.1 El trisagio en Andalucía.....	83
5.3.2 Santo Dios en Mairena del Alcor.....	84

5.4	Análisis musical	85
5.4.1	Metodología de las transcripciones	85
5.4.2	Resultados obtenidos	86
5.5	El performance y el canto como ejecución cultural	89
5.6	Aspectos culturales implicados en el cambio. Performatividad.....	95
5.7	Apuntes para estudios comparativos con fenómenos similares	96
5.8	Conclusiones del capítulo.....	97
5.9	Anexo de capítulo.	99
5.9.1	Transcripciones manuales del Santo Dios y comparaciones.	99
5.9.2	Ficha de campo. Fotogramas	112
6	EL FANDANGO DE HUELVA EN «EL TRASLADO» DE LA VIRGEN DEL ROCÍO.....	117
6.1	Introducción.....	117
6.2	Justificación teórico metodológica del objeto de estudio	117
6.3	El Traslado. Origen histórico	121
6.4	Análisis teórico del objeto de estudio: el performance y el canto como ejecución cultural	122
6.5	Pertenencia y pertinencia del fandango de Huelva	132
6.6	Apuntes para estudio comparativo con fenómenos similares	134
6.7	Conclusiones del capítulo.....	135
6.8	Anexo de capítulo. Material etnográfico	137
6.8.1	Ficha de campo. Fotogramas	137
7	ETNOMUSICOLOGÍA COMPUTACIONAL APLICADA A LOS ESTUDIOS DE CASO	141
7.1	La etnomusicología computacional como área de investigación.....	141
7.2	Líneas actuales de trabajo	143
7.3	Flamenco y etnomusicología computacional.....	148
7.4	Extracción y clasificación de ornamentaciones flamencas. Estudio de caso: el “Santo Dios”.....	153
7.4.1	Método propuesto	155
7.4.2	Codificación y clasificación de los melismas. Uso de los neumas.....	156
7.4.3	Extracción de los melismas a través de neumas en el Santo Dios.....	163
7.5	Otros estudios ethnomusicológicos de esta memoria que sugieren el uso de la tecnología.....	173
7.6	Conclusiones del capítulo.....	175
8	CONCLUSIONES FINALES Y LÍNEAS DE TRABAJOS FUTUROS.....	177
9	Bibliografía	189

1. INTRODUCCIÓN

1.1 El arte flamenco

El arte flamenco es sin lugar a dudas una de las manifestaciones culturales más representativas de Andalucía así como uno de los principales géneros de referencia musical de España a nivel global. En su vertiente de música y danza ha sido representado por escenarios de todo el mundo. Este hecho ha contribuido a su difusión mundial y al interés en su estudio tanto desde el punto de vista teórico como desde el punto de vista del estudio en academias de baile para su profesionalización. Resultado de ese interés el flamenco fue incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO el 10 de noviembre de 2010.

El arte flamenco en la actualidad es un género expresivo reconocido desde su origen como un arte escénico profesionalizado llevada a cabo por profesionales desde su aparición en los ambientes urbanos en el siglo XIX (Nuñez, 1998), (Castro, 2010) en su doble modalidad de música oral y plástica pero también como una manifestación popular integrada en la vida social de Andalucía (Cruces, 2003). En este segundo sentido, podemos entenderlo como elemento de construcción étnica y constructo patrimonial (Cruces, 2014). En la presente memoria usaremos la acepción del término etnicidad que propone Moreno (Moreno, 1990: 19):

...existe etnicidad, cuando un colectivo humano, por haber cristalizado como grupo étnico en el transcurso de un proceso histórico en el que sus miembros han participado de una experiencia colectiva básicamente común, posee una serie de elementos culturales específicos que actúan como marcadores de su diferenciación objetiva con respecto a otros grupos, es decir, como marcadores de su específica identidad...

Esta idea del reconocimiento del flamenco como marcador o específico cultural de Andalucía impulsó la Reforma del Estatuto de Autonomía de Andalucía¹ aprobada en referéndum el 18 de Febrero de 2007, que en su Título II, Capítulo II, Artículo 68, dice lo siguiente:

¹ El flamenco fue incluido en la en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la

...Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma de Andalucía la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz...

El hecho de que el flamenco tenga una doble dimensión como arte y como música social hace que, como manifestación popular, podamos hablar del mismo como una música de tradición oral. Este hecho resulta fundamental a la hora de abordar cualquier tipo de investigación sobre flamenco. De tal manera que, para dar respuestas a cualquier tema o tarea de investigación sobre el mismo, habrá que partir de la hipótesis de que este arte está íntimamente conectado con la cultura y las formas de hacer andaluzas. Como consecuencia, y también como prueba de ello, la estética y los usos del flamenco residen en la cultura y manifestaciones andaluzas, entre las cuales se encuentran las religiosas, tema donde se entronca nuestro estudio. Sintetizamos a continuación algunos de los rasgos distintivos del flamenco acordes con la idea anterior por su interés para nuestro estudio:

1. **Lexicón propio.** Debido a la inexistencia de entrenamiento académico, existe una jerga o léxico propio, tanto a la hora de denominar los aspectos musicales como generales del flamenco. Por ejemplo, se denomina *cante* tanto a la canción en sí como al hecho de cantar flamenco y se usa *cantaor/a*, *tocaor/a* y *bailaor/a* en lugar de cantante, intérprete o bailarín. En esta memoria usaremos los términos flamencos como norma genérica.
2. **Se desarrolla en el contexto de la cultura andaluza.** En la cultura andaluza, la práctica interpretativa del cante flamenco acompaña a muchas de las prácticas rituales en diferentes contextos de ejecución formando parte de éstos de forma indisoluble. Estas pueden ser festivas, familiares, escénicas y devocionales religiosos, tema donde se entronca nuestro estudio. En tales contextos, la elección de uno u otro estilo de los que se encuentran tipificados en la música flamenca dependen o viene determinada por las reglas de la cultura específica donde éste tiene lugar. Esto tiene un gran interés para nuestro análisis ya que tendremos que determinar cuales son los elementos

que se ponen en juego de manera específicamente local y cómo afectan estos en los rasgos de los cantes que se ejecutan en los mismos. Cuando hablamos de “culturas locales” no nos referimos a culturas homogéneas, autocontenidas en fronteras demarcadas sino en sentido de “glocal”(Beck, 1998: 77), idea que pelinsky interpreta como identidades territorializadas en perspectivas locales pero “abiertas a las identidades diaspóricas que les ofrece la globalización” (Pelinsky, 2000: 287) que en nuestro caso se traduce como culturas abiertas a los flujos de otras músicas y significados. Esto nos lleva al análisis de los discursos y metamensajes acerca de la idea que tienen de la música tanto los ejecutantes como la audiencia como elemento de construcción de identidad centrada en ideas de territorialidad frente a otras alteridades.

3. **Transmisión oral.** En lo que respecta a los cantes, aspecto que centra el interés de nuestra memoria, la transmisión oral se ha producido mediante el aprendizaje de los diferentes estilos mediante la escucha y su posterior repetición. Esto lleva a que los rasgos musicales sean el resultado de la influencia de formas individuales de entender el cante por “maestros” y también de las preferencias resultado de la localización de los colectivos en diferentes pueblos o ciudades. Dichas preferencias serán objeto de nuestro interés con la idea de entender en que consiste su singularidad en cada caso concreto y poder realizar a posteriori comparaciones acerca de las mismas para poder inferir ideas generales acerca del flamenco.
4. **Participación.** El flamenco es un hecho social que involucra a un colectivo que interactúa simbólicamente en torno al mismo con una finalidad. Así lo demuestra una vasta casuística de manifestaciones culturales, desde festivales a ritos de paso como en el caso de la alboreá donde se lleva a cabo la práctica flamenca. La participación de profesionales en los rituales colectivos no es excluyente en el sentido de que no son ámbitos de participación exclusivamente “amateurs”. Por otra parte, en estos ámbitos, rigen las mismas normas interpretativas que la ortodoxia acepta para el caso de la música flamenca en general. Sin embargo, el uso de estilos y rasgos obedece a razones de pertinencia cultural y preferencia musical como intentaremos mostrar en los tres casos que estudio que constituyen la presente memoria.

5. **El peso de la voz:** el carácter de oralidad en el flamenco ha fomentado un papel fundamental de la voz flamenca, genuina y con unas características que la diferencian de otras voces de canto. En términos generales podemos decir que se caracteriza por la inestabilidad en el tono, en la dinámica y en el timbre. Este último basado en el cambio de octava y en ornamentos vocales (Guerrero, 2013). Los movimientos melódicos suelen ir por grados conjuntos, con un alto grado de ornamentación, destacando los melismas y la microtonalidad.

1.2 Marco de trabajo y objeto de estudio

El flamenco como objeto de estudio carece de la tradición académica de “otras músicas” como el jazz o la clásica. Todo ello ha provocado un reducido acercamiento del método científico a todo lo relacionado con el flamenco, por lo que la cantidad y calidad de la investigación existente en torno al flamenco es bastante limitada. Uno de los motores impulsores del estudio desde el ámbito universitario lo constituyen los estudios de doctorado de flamenco de la Universidad de Sevilla, estudios donde se inscribe la presente memoria. En este marco se han realizado trabajos de investigación, desde líneas multidisciplinares, centrados en el flamenco como hecho musical, como hecho cultural y social y sobre variados aspectos del cante del toque y del baile. Un buen número de ellos pueden encontrarse en las actas de las cuatro ediciones del congreso de investigación y flamenco INFLA², llevados a cabo en el marco del proyecto COFLA en los años 2010, 2011, 2012 y 2013.

Desde un punto de vista histórico, los estudios sobre el flamenco se han abordado desde diferentes disciplinas. En sus sus orígenes, hacia el último tercio del siglo XIX, desde el punto de vista musicológico se llevan a cabo trabajos acerca de mismo como un género que tiene sus orígenes en la música popular. En este sentido destacan los trabajos de Eduardo Ocón, Felipe Pedrell, Julián Calvo o José Verdú (citados en Castro, 2010:15), Turina (citados en Berlanga, 2006). Estos trabajos recopilan cancioneros de la música popular entre los cuales destacan algunos que podrían estar a la base de la evolución hacia los estilos flamencos. La colección de cantos flamencos de Demófilo, pese a que no presentan transcripciones, constituye para algunos autores el primer estudio del flamenco como género musical.

² <http://congreso.us.es/infla/infla2013/>

Posterior a éstos hacia la segunda mitad del siglo XIX y en la misma línea destacan los trabajos de García Matos (García Matos, 1950) e Hipólito Rossy (Rossy, 1966). Guillermo Castro en el prólogo del libro citado, (Castro, 2010) explica la situación de los estudios de flamenco desde el punto de vista del hecho musical en el texto siguiente:

...Sobre el origen del flamenco como género artístico existe ya mucha documentación que trata entre otros aspectos los relacionados con los artistas que tuvieron que ver con la formación del género, la transmisión de los cantes, las letras, influencia de otras artes etc., pero sobre lo más importante que es su musicalidad – características rítmicas, armónicas, aspectos melódicos, estructura evolución, etc.- no hay aún suficientes estudios...

Sin entrar en la discusión esencialista acerca de la naturaleza del flamenco entendemos que éste no siempre puede explicarse por los rasgos musicales exclusivamente, ya que a veces estos dependen de factores que no pueden determinarse desde el sólo análisis de las estructuras formales. A veces intervienen factores culturales y sociales que inciden en el proceso sonoro por lo que han de ser tenidos en cuenta para la comprensión del hecho musical.

Enfocando el área que trataremos en esta memoria, el flamenco en eventos religiosos y rituales manifiesta una fenomenología que lo hace susceptible de ser considerado desde el marco teórico de la etnomusicología en tanto manifiesta rasgos como individualidad, arte, oralidad, espontaneidad y participación entre otros. Estos mismos rasgos hacen que puedan ser tratados igualmente desde el ámbito de los estudios de folklore. Aún, no siendo nuestro interés entrar en esta polémica, hemos de indicar que ambos ámbitos convergen en aspectos como la consideración del objeto de estudio definido por esos rasgos, aunque con distinto sentido, ya que si bien el folklore lo entiende como fósiles en peligro de extinción la etnomusicología lo contempla como unidades procesuales evolutivas. El planteamiento de esta memoria desde la perspectiva etnomusicológica implica ciertas divergencias con respecto a la perspectiva del folklore. En este sentido nos situamos en la posición de Pelinsky (Pelinsky, 2000) que aporta algunas de ellas. Entre las más significativas destaca la labor de descripción, análisis e interpretación bajo marcos teóricos más amplios frente a la pura descripción desde el folklore así como la problematización

de las relaciones entre proceso cultural y proceso sonoro, aspecto que centra gran parte del interés de esta memoria.

En la cultura andaluza, la práctica interpretativa del cante flamenco acompaña a muchas de las prácticas rituales en diferentes contextos de ejecución: festivos, familiares, en las faenas agrícolas, escenarios o religiosos. Por otra parte en marcos de actuación de igual carácter, se presentan diversidad de estilos de entre los que se encuentran tipificados en la música flamenca lo que nos lleva a la idea inicial de que la elección de uno u otro puede depender de las reglas de la cultura específica donde éste tiene lugar. En este sentido la detección de las mismas y su interpretación no puede problematizarse desde perspectivas exclusivamente musicales lo que justifica la aplicación de la perspectiva etnomusicológica en tanto que su paradigma principal puede abarcar teóricamente estos aspectos que engloban al flamenco como un hecho multidimensional, es decir, como hecho musical, social y musical.

Hasta ahora, la mayoría de los trabajos de investigación sobre la música flamenca se centran en cuestiones como manifestación artística, llevada a cabo por profesionales desde su aparición en los ambientes urbanos en el siglo XIX (Nuñez, 1998), la tipificación, evolución o similitud de estilos y de la asimilación de algunos de ellos como específicos de un contexto ritual: los cantes en las faenas de trilla, la saeta en Semana Santa o la verdiales en reuniones festivas en Málaga, por poner algunos ejemplos. También como resultado de un proceso de hibridación cultural (Steingress, 2004), y más recientemente como género abierto a otras identidades musicales (Cruces, 2012). En una gran mayoría del estudio de estos casos, se evalúan aspectos desde el punto de vista estructural-musical, historicista o social.

Sin embargo, hay aspectos que quedan fuera de la consideración de los anteriores puntos de vista. Nos referimos a los valores culturales que dan contenido a las reglas de elección y a la interpretación de los cantes en los contextos de ejecución o performances. También a los efectos culturales y sociales derivados del uso de un determinado cante en contextos específicos. Este aspecto es considerado por diferentes autores, por ejemplo (Taylor & Fuentes, 2011: 24), como el aspecto performativo de la música, lo que puede ser definido como “la cualidad de la música de hacer algo mientras esta está sucediendo”. Para nosotros, es de radical interés, pues

explica una amplia fenomenología en torno a la música entendida como práctica, aún por explorar en la casuística del flamenco.

La necesidad del estudio del cante en contextos religiosos locales es patente, por la escasez de los estudios a este respecto. La práctica del cante en su contexto de ejecución manifiesta una serie de elementos que nos permiten abordarlo como actuación cultural o performance. De igual forma, carecemos de estudios que aborden al flamenco desde el punto de vista de la teoría del performance. Este es el principal motivo que impulsa y centra el interés de la misma en los fenómenos relacionados con las construcciones culturales por medio de la música y viceversa, tales como la construcción de ideas de identidad o de pertenencia social y los códigos y valores que se ponen en juego y rigen las normas interpretativas musicales en el ámbito del performance ritual de tipo religioso.

El **objetivo general** de esta investigación es analizar cómo se utiliza el cante flamenco en las culturas locales, cómo estas influyen en el cante que tienen lugar en las mismas y viceversa, cómo los cantes usados repercuten en las manifestaciones culturales. Para ello, analizamos la práctica del cante en su contexto ritual y en su escenario local de ejecución como vehículo de expresión que relaciona la comprensión de lo religioso y la identidad social colectiva.

El enfoque etnomusicológico desde la perspectiva del performance podría paliar las deficiencias de la aplicación de disciplinas que consideran al hecho musical en un solo aspecto dimensional sea cual sea la naturaleza de este: musical, social o cultural. Como mostraremos en el capítulo donde damos cuenta de la metodología, este enfoque tiene consecuencias para el análisis y nos llevará al diseño de una estrategia metodológica que se ajuste a las características del objeto de estudio considerado como fenómeno tridimensional. Los estudios enfocados desde el campo donde se plantea esta memoria, la etnomusicología, son muy escasos. Por ello, dedicamos un capítulo a elaborar el estado de la cuestión en esta área multidisciplinar.

El contenido de esta memoria está articulado en ocho capítulos. Además, se añaden anexos particulares a cada capítulo que complementan el desarrollo técnico de cada uno. En el capítulo 1 se han introducido los objetivos y

motivaciones de la presente memoria así como el marco teórico del que partimos. En el capítulo 2 trataremos el estado de la cuestión del flamenco en cuanto objeto de estudio de diferentes disciplinas y desde la perspectiva del performance. El capítulo 3 muestra las herramientas metodológicas que aplicamos de forma general o específica en cada caso que estudiamos. En los capítulos 4, 5 y 6 se describen y analizan los casos particulares que constituyen el objeto de estudio de la memoria. En el capítulo 7 haremos una introducción de la etnomusicología computacional y de su aplicación en la investigación música flamenca para introducir a continuación un procedimiento automático para la codificación de la ornamentación flamenca tomando el caso experimental del Santo Dios. Los algoritmos diseñados pueden extrapolarse a otros casos para estudiar la evolución de las formas musicales flamencas. Finalmente, el capítulo 8 estará centrado en la exposición de los resultados obtenidos de anteriores análisis así como una relación de cuestiones abiertas para futuros trabajos de investigación.

2 ESTADO DE LA CUESTIÓN. APUNTES SOBRE ETNOMUSICOLOGÍA

2.1 La etnomusicología como área de conocimiento

La música flamenca, manifiesta una serie de características que comparte con múltiples tradiciones orales. Desde el punto de vista cultural tiene una fuerte vinculación con el contexto social y cultural en los cuales se crea, ejecuta, asimila y transforma y posee distintas funcionalidades de ejecución: desde la función estética de los escenarios hasta la función de expresión de tradición o ritual en ubicaciones festeras o religiosas.

Eventos musicales con estas características han sido objeto de estudio de la etnomusicología desde sus orígenes en el siglo XIX. Aspectos tales como la relación de las estructuras musicales con su trasfondo cultural (Blacking, 1974) o la interpenetración de la música en la cultura (Bartok & Lord, 1951) han sido subsumidos bajo las consideraciones teóricas y analíticas de dicha disciplina aportando modelos interpretativos fecundos que podrían aplicarse a los casos del flamenco.

Por tanto, el flamenco es susceptible de ser estudiado desde los distintos enfoques que la etnomusicología aporta. La investigación desde dicha disciplina, podría ajustarse a una larga serie de temas y objetivos de la investigación flamenca, pudiendo estar centrada tanto en las estructuras musicales, en los estilos, en los ejecutantes o en los propios rituales musicales, como enumeraremos en el capítulo de conclusiones y problemas abiertos.

La etnomusicología, desde su consolidación como disciplina académica para el estudio de las músicas del mundo a mediados del siglo XX, se ha venido nutriendo de conceptos, perspectivas y metodologías surgidas de sus propios paradigmas pero también de otras áreas de conocimiento como la antropología, la sociología, la semiótica, la musicología y más recientemente de las tecnologías (MIR, *Musical Information Retrieval*). Dicha disciplina va a proveernos de las herramientas fundamentales para conseguir los objetivos que nos hemos marcado en la presente memoria.

La etnomusicología ha tenido diferentes definiciones dependiendo del momento histórico en el que se ha formulado:

- ...Disciplina o campo de trabajo cuya finalidad principal es investigar las músicas del mundo para comprender su estructura y las significaciones que la gente les atribuye y de este modo llegar a un conocimiento más profundo del ser humano... (Pelinsky, 2000: 12).
- ... Etnomusicology is the study of music as culture... (Merrian, A 1977:197).
- ...The main task of ethnomusicology is to explain music and music making with reference to the social, but in terms of the musical factors involved in performance and appreciation... (Blacking, 1979: 3-15).

Algunos autores como Pedersen (Pedersen, 2003: 7) sitúan el origen de la etnomusicología como disciplina académica en el interés de los europeos por la música de otros continentes a finales del siglo XVIII principalmente en Francia e Inglaterra debido al fenómeno del colonialismo, que hizo visible culturas musicales como la china, la hindú y la árabe-egipcia. De hecho, fueron muchas las orquestas procedentes de estas áreas orientales las que viajan por toda Europa dando conciertos y satisfaciendo el interés por lo exótico. Como resultado de dicho interés, aparecen publicaciones en Francia, Inglaterra y Holanda y tratados musicales como el tratado de música china de Joseph Amiots (Amiots, 1779) y la trilogía de Villoteaus (Villoteaus, 1883) sobre la música de Egipto.

La misma fascinación romántica de los intelectuales del siglo XIX hizo que los historiadores iniciaran la recopilación de canciones e instrumentos musicales en las comunidades campesinas europeas, así como tareas de anotación y transcripción de melodías. Las transcripciones presentaban una doble problemática. Por una parte, al basarse en representaciones en vivo sufrían cambios significativos y en algunos casos eran imposibles de realizar con cierta precisión.

Por otra parte, a menudo dichas melodías eran armonizadas en el estilo del romanticismo para interpretarlas con el piano o para coro de cuatro voces

por lo que los resultados musicales diferían aún más de los originales. Pese a todo ello, el interés y la iniciativa quedaron establecidas, sentando las bases para la formación de la etnomusicología del siglo XIX.

En el caso del flamenco, observamos un paralelismo con respecto a este aspecto ya que la mirada romántica lo toma como objeto de interés exótico dando lugar a estudios musicológicos como los que ya hemos citado en párrafos anteriores y otros como los trabajos de Turina acerca de la saeta. En el trabajo de Berlanga (Berlanga, 2006) el autor expone la teoría de Joaquín Turina, en la que propone que, como estilo, es el resultado del “desgajamiento” de un romance de tipo religioso resultado de un proceso de popularización. El estudio del flamenco desde esta perspectiva, como resultado de la popularización de géneros expresivos considerados “cultos” en el siglo XIX, también es llevada a cabo por autores como Lavaur a mediados del siglo XIX, quien propone una teoría del flamenco en este sentido (Lavaur, 1999).

Desde su génesis, la etnomusicología se ha visto marcada en su evolución por los diferentes cambios de visión o cambio de modelo paradigmático. Entendemos como paradigma la definición que expone Kuhn (Kuhn, 2011):

...Modelos metafísicos o epistemológicos que proporcionan el contexto o el marco en que se forman las teorías o modelos teóricos de un nivel inferior, y conjunto de teorías y prácticas que definen una disciplina científica durante un período específico...

Los modelos paradigmáticos que han recorrido la etnomusicología históricamente definen el objeto que debe estudiarse y escrutarse, el tipo de interrogantes que se debe formular para hallar respuestas en relación a un objetivo, cómo deben estructurarse esos interrogantes y cómo deben interpretarse los resultados de la investigación científica. A continuación aportamos un listado de los mismos:

- **Historicista.** Focaliza su interés en el estudio de teorías musicales desde la perspectiva histórica en detrimento del estudio de la música en vivo debido a sus dificultades de transcripción. Desde esta

perspectiva, a mediados del siglo XIX se publican tratados de teorías musicales como los indicados anteriormente de Villoteaus y Amiots.

- **Musicología comparada.** Está asociada a la Escuela de Berlín. La definición se debe a Guido Adler que en 1885 sigue el ideal del positivismo científico. Se centra sobre todo en la aplicación de procedimientos analíticos a la sintaxis musical con distintos fines: búsqueda de sistematicidad, establecer relaciones entre los distintos sistemas tonales y el espíritu humano o entre niveles de cultura musical y conciencia. Entre sus figuras más representativas destacan Kolinsky, Hornbonstel o Seeger, citados en (Pedersen, 2003) creador del melógrafo, uno de las primeras herramientas de análisis computacional para el estudio de la música. Tras la Segunda Guerra Mundial se produce una crítica a esta orientación tildándola de formalista-universalista que presta poca atención a la interpretación etnológica de los materiales.
- **Visión culturalista.** Está asociada a la llamada Escuela Americana. Surge en torno a 1950 debido a un cambio de orientación antropológica culturalista-relativista hacia la música como un hecho cultural impulsado por las ideas de autores como Bruno Nettl (Nettl, 1964). Entre sus postulados teóricos destaca la idea de que la música con sus diferentes configuraciones de sonido, es un fenómeno social y debe ser estudiada dentro del contexto cultural en el que se crea, interpreta y asimila donde cobra su sentido. y esto se pone de manifiesto en el análisis etnográfico. Por otra parte, la pertinencia de la música con respecto a un contexto determinado implica consecuencias para la transcripción y el análisis, de ahí que solamente deben ser puestas de relieve aquellas estructuras musicales que sean émicamente pertinentes para los autóctonos (Blacking, 1974). Los patrones musicales no son los mismos en todos los contextos por lo que no se les puede asignar sentidos absolutos. Se relativiza el ideal de sistematicidad y objetividad de la etapa anterior. Este enfoque se muestra también en las propuestas de modelos para las distintas etapas de la investigación musicológica. Recolección, clasificación, análisis y presentación de resultados. Estas fases debían ser heurísticamente guiadas por un modelo teóricamente

inferido del funcionamiento de la música en sociedad para cubrir la música como un “hecho social total”. El cambio de nombre es atribuido a Jaap Kunst (Kunst, 2012) que en 1950 publica el primer estudio global de la asignatura designada como etnomusicología. En 1956 se funda la Sociedad de etnomusicología por McAllester, Merriam, Rhodes entre otros (Rhodes, 1956) documentándose en las actas los debates acerca de la naturaleza de esta disciplina y sentándose las bases de una doble visión que alternaba el estudio práctico y sistemático de las músicas del mundo representada por Hoods, Seeger, Kolinsky (Merriam, 1977) con el estudio culturalmente orientado de dichas músicas representado principalmente por Merriam, Nettl y List (Nettl, 1964, 1986)

- **Semiología musical.** Entre sus postulados teóricos destaca la presuposición de que la música y el lenguaje están íntimamente interrelacionados al ser medios de comunicación, de ahí que los procesos musicales sean resultado de procesos lingüísticos. Este cambio de orientación se produce en torno a los años 70 del siglo XX. Desde mediados de los años setenta, para entender el sentido de la música, esta debe ser analizada en la relación tripartita subyacente a todo hecho musical. Para ello se toma en cuenta las relaciones entre creación, texto y recepción. La música es cultura en los tres niveles pues como acción humana deja vestigios, señales y formas simbólicas portadoras de sentido. Entre sus principales representantes figuran Jean Molino y Nattiez (Nattiez, 1975) entre otros, con su aportación del análisis paradigmático.
- **Etnomusicología post.** Sus postulados teóricos están basados en las ideas “de la postmodernidad”, surgidas como respuesta ante los límites epistemológicos del racionalismo universalista y de sus ideas etnocentristas a principios de los años ochenta del siglo pasado se debe a la aparición de nuevos temas y objetivos de investigación: etnoestética, estudios de género (Butler, 1998) hibridación o performance y a nuevos métodos originados en las ciencias sociales y en la filosofía como son la hermenéutica, y la fenomenología contribuyó de igual manera a este cambio de orientación. La re-teorización de la etnomusicología por parte de algunos autores desde las ideas de la postmodernidad supone la superación de fronteras

disciplinarias y de la superación de la jerarquización de músicas como música culta y popular y música local y global debidas en parte a razones ideológicas como sugiere Pelinsky (Pelinsky, 2000: 296).

Los temas actuales de la etnomusicología van desde estudios sobre el papel de las categorías de género en la creación de identidades, la producción, distribución y recepción de la música como fenómeno social hasta los estudios sobre transcripción, representación de elementos musicales y la elaboración y procesamiento de datos musicales entre otros.³

El tema del performance es abordado desde 1970 en los estudios de autores como Behage (Behage, 1970:11). Para el mencionado autor el performance se convierte en el nuevo paradigma etnomusicológico. El performance como modelo teórico será el modelo interpretativo que encuadre a presente memoria.

En los párrafos anteriores, hemos aportado un listado con las orientaciones que han guiado teóricamente a la etnomusicología como área de conocimiento desde el punto de vista histórico y que han dado lugar a cambios de paradigmas. Justificamos este hecho ya que algunas de las principales orientaciones enmarcan de forma teórica a la presente memoria y guiarán metodológicamente a nuestra investigación.

Las diferencias entre las distintas orientaciones antes citadas no lo están tanto en las diferencias de sus postulados teóricos como en el peso asignado a ciertos aspectos y objetos particulares de experiencia. A nivel teórico, predominan algunas premisas compartidas que garantizan el diálogo interdisciplinar sobre la música como experiencia humana y sonido organizado humanamente que Pelinsky (Pelinsky, 2000: 25) resume en:

- a) El concepto de pertinencia cultural de las interpretaciones y generalizaciones inducidas a partir del trabajo etnográfico que es su condición de posibilidad.

³ Artículos recientes sobre estos y otros temas pueden consultarse en los enlaces www.ethnomusicology.org/ y www.ams-net.org/

- b) La noción de que la música es el lugar privilegiado de formación de la subjetividad y de negociación de identidades colectivas.

Desde el punto de vista teórico, la etnomusicología en la actualidad vive una época de turbulencias metodológicas. La razón según el autor citado anteriormente, estriba en que no se han creado puentes epistemológicos entre la musicología y la antropología (Pelinsky, 2000) proponiendo un ideal de coherencia entre la explicación musical y la explicación cultural. Por otra parte, otra de las cuestiones actuales que se debaten es que recibe aportaciones teóricas de disciplinas no musicales pero sería deseable su renovación a partir de materiales procedentes de la musicología para explicar el hecho sonoro. A este respecto podrían contribuir las aportaciones recientes de la etnomusicología computacional para el estudio de ritmos, patrones melódicos y de ejecución resultantes de la aplicación de algoritmos y de tecnologías MIR como veremos en el capítulo 7. En esta memoria aportamos un modelo metodológico que combina el análisis cultural desde el performance y el análisis musical del flamenco como sonido organizado aportando una técnica de detección y análisis de patrones ornamentales tipo con la idea de poder establecer generalizaciones con respecto a los mismos en la música flamenca.

Las enseñanzas de etnomusicología en Europa y Estados Unidos se imparten generalmente en los institutos de musicología, aunque también en los institutos de antropología y etnografía, centradas sobre todo en el estudio de subculturas. De entre las revistas especializadas citamos dos: *Etnomusicology* y *Trans* Revista transcultural de música.

2.2 Etnomusicología en España

La etnomusicología como área de estudio es relativamente nueva en España, y su implantación como disciplina académica es reciente. La aparición de estudios en el marco de esta disciplina tiene lugar en la década de los noventa. Véanse los trabajos de Manzano (Manzano, 1990) y Pelinski (Pelinski, 2000). Paralelamente y en este mismo marco, surgen foros como la Sociedad Ibérica de Etnomusicología SIBE y revistas especializadas como la *revista transcultural de música*, (*Transcultural Music Review*), *Cuadernos de Etnomusicología* o la revista *Nasarre*. En la actualidad, el interés por el estudio en esta disciplina es creciente como lo demuestra el hecho de la aparición de nuevas revistas como Instrumentos

para la investigación Musical, foros especializados como el observatorio de prácticas musicales emergentes creada por López Cano (Lopez Cano, 2007) y eventos científicos como las *Jornadas de Etnomusicología y Antropología de la Música*⁴ dedicados al estudio de métodos, enfoques y perspectivas para el estudio de la música en la cultura.

En España, una buena parte de las investigaciones sobre cultura musical tradicional “....descansa sobre la recogida cuantitativa de datos inherentes al repertorio y la transcripción de textos y melodías....” (Rodríguez et al., 2005). Para los autores citados, la recolección de cantos o canciones tradicionales, piezas instrumentales y la descripción de instrumentos musicales ha centrado el interés de los investigadores siendo la confección y publicación de cancioneros el trabajo más significativo y característico en la labor de etnomusicología y del folklore en España. En el mismo trabajo se hace un repaso por la amplia bibliografía existente sobre las recopilaciones de música tradicional que recorren toda la geografía española señalando como autores de referencia a Josep Martí, Rey García, Cámara de Landa o García Matos, entre otros. Los mismos autores consideran que si bien hay una gran heterogeneidad en lo que se refiere a propuestas de estructura y ubicación de datos, existe una gran fragilidad en aspectos relativos a propuestas, objetivos y métodos de trabajo, y en algunos casos son inexistentes, como los concernientes a los criterios de selección de los informantes.

La mayoría de las recopilaciones se centran en las transcripciones literarias y melódicas, en menor medida armónicas pero no se analizan los contextos o las particularidades socioculturales que la hacen posible. Los mismos autores destacan también que la mayoría de los estudios mencionados han privilegiado el estudio de aquellas manifestaciones que dan muestras en mayor medida de oralidad, de singularidad, antigüedad y de un marcado carácter rural.

2.3 Los estudios de performance

El concepto de performance es un concepto no definitivo y abierto, pues no hay un sólo significado contenido en el término sino que éste depende de lenguajes, historias culturales e ideologías europeas. Para algunos autores, el término es adecuado para referirse a una amplia gama de

⁴ <http://www.antropologia.cat/node/25112>

espectáculos de distintas tradiciones culturales (Taylor & Fuentes, 2011). En España, el significado del término ofrece según la RAE dos acepciones⁵:

1. f. rendimiento o proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados.
2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador. Es decir es acorde con la idea de Richard Bauman (Bauman, 1992) de “puesta en escena y de presentación delante de una audiencia”. La noción se origina en la teoría de los actos de habla de J.L. Austin citado en Hierro Pescador (Hierro Pescador, 1989) como una propiedad del discurso que consiste en la realización de algo con lo que se dice, o “hacer cosas con palabras”. Con esto se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo del acto de habla o a las expresiones que crean aquello que nombran en el momento que lo nombran como las sentencias de los jueces o los actos fundacionales. En este caso, la realidad no es representada sino creada por la propia elocución.

El concepto de performance se ha relacionado con distintas prácticas según su funcionalidad: artísticas, rituales, políticas, de la vida cotidiana⁵, y con distintas teorías como la del drama social de Víctor Turner (Turner, 1969). Algunos teóricos y artistas relacionan los antecedentes del mismo en las artes escénicas vanguardistas como las prácticas dadaístas y surrealistas⁶. Otros como sitúan los orígenes en los escritos de lingüistas, sociólogos y antropólogos desarrollados en los años sesenta del pasado siglo, que hallaron en las metáforas de teatralidad y performance herramientas útiles para analizar el habla, el comportamiento ritual y las prácticas rituales. Los estudios de performance como campo académico, surgen de la necesidad de dar respuesta a una amplia fenomenología que ya no era posible estudiar en toda su amplitud desde los rígidos puntos de vista que las rígidas fronteras disciplinarias marcaban como afirman Taylor y Fuentes (Taylor & Fuentes, 2011:19) Temas como el género o sexualidad eran “invisibilizados” por la academia. Producto de estos cuestionamientos surgen campos postdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios de performance.

⁵ De esta manera en Latinoamérica, en países como en Cuba, se recurre a la performance cotidiana como un modo de resistencia a la censura mediante gestos mímicos.

⁶ Conjunto de prácticas enfocadas más en el proceso creativo que en el proceso final.

Los *Performance Studies* se sistematizaron como campo académico en EEUU entre 1982 y 1985, años en los que aparecen los estudios del dramaturgo y teórico del teatro neoyorkino Schechner y el antropólogo Víctor Turner (Turner & Schechner, 1988). Ambos dan el salto disciplinario a través de sus colaboraciones con el objetivo trascender las fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, las humanidades y la ciencias al proporcionarles posibilidades y herramientas para enriquecer el campo de estudio de los fenómenos *performativos*. Turner se interesa por la teatralidad en tanto le facilita herramientas para un estudio más dinámico del estudio etnográfico. Stambaugh (Stambaugh, 2005) señala varios objetivos en los estudios de performance:

- Consideración de la complejidad del objeto de estudio frente a su delimitación como tal desde marcos teóricos disciplinarios, lo que supone su análisis desde diferentes ángulos.
- Toma actos y comportamientos en vivo como objetos de análisis
- Predominio de la interdisciplinariedad. Se tienden puentes metodológicos con otras disciplinas. Rige el principio de flexibilidad metodológica.
- Puesta en valor de los conceptos y expresiones “emic” o incluso la utilización del cuerpo y otros códigos no verbales como vehículo expresivo.
- Romper con la idea petrificada de cultura de Durkheim (Durkheim, 1966) de que son las condiciones sociales las que rigen los comportamientos y creencias. Frente a esto enfoca a los individuos y a los grupos como agentes que escenifican sus propios dramas. Sus normas no son impuestas desde arriba sino que son construidas, negociadas y convenidas.
- El rechazo del enfoque “colonialista” o del objeto de estudio de “los otros” como contrapuestos a los occidentales es otro de los objetivos, volviendo la mirada al estudio de las propias sociedades y al cuestionamiento del rol del investigador.

Por estas razones, genera resistencia en algunas academias a ser aceptado como estudios oficiales. Hay pocas universidades en el mundo que ofrezcan postgrados en estudios de performance, entre ellas, Northwestern. Illinois, Nueva York, Gales y California en Berkeley. Tras varias

conferencias internacionales en 1997, se concreta la primera asociación mundial dedicada a dichos estudios: *Performance Studies International*.

Los estudios de performance proveen de una gran lente metodológica que permite estudiar fenómenos nuevos. Pueden consultarse en el trabajo Taylor (Taylor & Fuentes, 2011).

Concretamente, para el performance musical el modelo que establece Bauman (Bauman, 1992) se describe por los siguientes marcadores:

- 1) Una escena o conjunto de escenas espacial e históricamente contextualizadas y sometidas a una programación concreta.
- 2) Actores y espectadores desempeñando en interacción sus respectivos roles, social y simbólicamente orientados.
- 3) Patrones de comportamiento en torno al tema codificados socialmente.
- 4) Ejecución de distintos géneros expresivos como vehículos de expresión, entre ellos la música, en la representación del tema y sus correspondientes retóricas o recursos expresivos para enfatizar el mensaje.
- 5) Un proceso de comunicación en el que intervienen multiplicidad de códigos: musical, verbal, corporal, sistemas de significación, símbolos, mensajes, así como un proceso interpretativo por parte de una audiencia y reglas de interpretación.
- 6) Un principio rector.
- 7) Emergencia de elementos nuevos.

2.4 Estudios de performance en España

En España, los estudios desde la perspectiva del performance son escasos. Los trabajos que encontramos se refieren más al aspecto epistemológico de dicho estudio o a la crítica de la aplicabilidad de las metodologías que a la aplicación real de las mismas en la investigación de los fenómenos musicales (López Núñez, 2002). En el mismo artículo, plantea si el criterio de *performatividad* y *performativo* son términos metodológicos adecuados para ser usados en los procesos musicales desde la práctica musical o vocal. Afirma que, aunque el término es aceptado por su operatividad en los ámbitos de investigación científicas, no lo es tanto por los órganos

institucionales competentes para ello. El concepto de performance y performatividad como categorías de análisis es aún inexplorado o poco usado en el ámbito de las investigaciones musicales, aunque es frecuente su aceptación y utilización en otros ámbitos disciplinarios principalmente en el derecho, la literatura, la lingüística y los estudios de género, seguidos por el arte, la filosofía, la religión y las humanidades.

Uno de los escasos trabajos en torno a la cuestión de la aplicabilidad del criterio de performatividad al estudio de la música es el artículo de López Cano (Cano, 2008) donde, a partir de la distinción entre performance *performático* y performance *performativo*⁷, analiza el papel de la música en las construcciones identitarias de género, así como de sexualidad, aportando un modelo de análisis sobre el modo en que la música cobija y articula narrativas de identidad y subjetividad sexual fragmentadas o encubiertas. Existen dos categorías fundamentales en los estudios de performance: performático y performativo. Esta separación le lleva a la distinción entre performance desarrollada performativamente o performativamente. Lo performático es la puesta en ejecución de un guión, partitura, plan o discurso previamente establecido. La performatividad, en cambio, se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance.

A. L. Madrid (Madrid, 2009) realiza un dossier especial sobre música y estudios de performance repasando el modo en que ha sido abordado en los estudios musicales tradicionales. En el aporta una nueva forma de entender la música mediante la incorporación de la perspectiva *performativa* junto a las perspectivas tradicionales a los aspectos del proceso musical. Esto implica plantearse la pregunta

¿que pasa cuando la música sucede o que les permite hacer a los involucrados la experiencia musical?

Para dicho autor, pensar sobre la *performatividad* de la música más allá del campo del performance y sus aspectos *performativos*, puede ofrecer una ayuda al diálogo intelectual entre disciplinas y abrir a los musicólogos a los nuevos retos intelectuales que desde ellas se plantean. Para el citado autor, Existen dos categorías fundamentales en

los estudios de performance: performático y performativo. Esta separación le lleva a la distinción entre performance desarrollada performativamente o performativamente. Lo performático es la puesta en ejecución de un guión, partitura, plan o discurso previamente establecido. La performatividad, en cambio, se refiere a la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance. Lo performático, que prioriza los aspectos de la música entendida como texto musical llevaría al planteamiento de preguntas como la adecuación histórica del texto musical o las relaciones entre éste y el sonido que lo reproduce. En el mismo artículo presenta los ensayos de los que consta dicho número especial donde se “reevalúan las relaciones entre música y performance tanto en la recuperación del enfoque *performático* como en las nuevas formas de aplicar la mirada *performativa*.”

Desde un punto de vista antropológico, Modesto García (García, 2008) aplica el término performance a los ritos y actos ceremoniales y de signo tradicional que se reproducen en la actualidad, articulando en la noción de *performatividad* un doble dimensión, tanto de reproducción de formas tradicionales como de formas nuevas.

...La música popular puede ser de carácter reproductivo, pero al ser enunciada, reproducida ya es expresión creativa y acción social, por lo tanto es performativa...

Si escasa es la producción de trabajos en estas líneas de investigación en España, tanto en la música escrita como en la de tradición oral, es prácticamente nula para el caso del flamenco. El análisis de los aspectos *performativos* y la interpretación de los mismos en cada una de las prácticas musicales-vocales que presentamos en esta memoria podría contribuir a paliar estas carencias que el estudio del flamenco presenta. El enfoque desde las líneas de investigación de los estudios del performance o más concretamente, desde el análisis de la *performatividad* de tres casos de cantes en sus respectivos contextos de ejecución, puede constituir quizás una de las novedades más significativas de nuestro estudio.

2.5 Flamenco, religiosidad popular y performance

La relación entre el flamenco y religiosidad popular como objeto de estudio ha sido tratada escuetamente en disciplinas como la musicología y la antropología. Existen trabajos aislados que tratan este tema con cierta

profundidad pero lo hacen de forma separada desde ambas perspectivas. Los trabajos que encontramos al respecto se centran en temáticas relativas a la oralidad (Jiménez, 2010), a la tipificación de estilos y a la funcionalidad de los mismos en el contexto religioso con carácter general. Dentro de los estilos que se asocian a tales contextos resulta ser la saeta la más estudiada, tanto desde el punto de vista de su “uso” y funcionalidad, como en los aspectos evolutivos de las mismas desde el punto de vista del análisis musical (Kramer & Plankers, 1998). En el trabajo (Cruces, 2002) se aborda la conexión entre flamenco y religión circunscrita a la tradición sevillana, planteando música, oralidad y ritual como aspectos indisolubles del análisis. Sin embargo, no conocemos análisis de contextos socio-religiosos que integren colectividad y flamenco desde la óptica de los estudios de performance. Los trabajos recientes de Marqués et al. (Marqués et al 2011, 20112, 1013) suponen un punto de partida de la investigación en este marco haciendo un análisis etnomusicológico para algunos casos particulares.

Si escasa es la producción de trabajos en estas líneas de investigación en España, tanto en la música escrita como en la de tradición oral, es prácticamente nula para el caso del flamenco. El análisis y la interpretación de los performances y de los aspectos performativos de cada una de las prácticas musicales-vocales que presentamos en esta memoria podría contribuir a paliar las carencias que el estudio del flamenco presenta en este sentido y podría constituir quizás una de las novedades más significativas de la presente memoria.

3 METODOLOGÍA

3.1 El enfoque etnomusicológico

El marcado carácter de oralidad de la música flamenca hace que esté fuertemente vinculada al contexto socio-cultural donde tiene lugar. Esto, junto con el hecho de que cada una de los cantes que estudiamos no se encuentran aislados, sino integrados en marcos singulares locales de ejecución, justifican la pertinencia del enfoque etnomusicológico para los tres casos que constituyen el objeto de análisis de la presente tesis.

En la consideración de dicho enfoque, partimos de la idea de Herndon y McLeod (Herndon & McLeod, 1980: 180) acerca del contexto:

...Although many other examples could be cited as way of viewing music within aspects of the total context, essentially what is being said boils down to statements of who, where, when, what, why, and how. These factors both summarize and symbolize the range of circumstances in which the music occurs. The concept of context can be applied at any level, with any degree of focus the individual researcher wishes to apply...

Ambos autores definen al contexto como el conjunto de factores que resumen y simbolizan el rango de circunstancias en las cuales la música tiene lugar, factores que pueden resumirse en qué, quienes, cuando, cómo y dónde; de ahí el interés del estudio del mismo en cada uno de los tres casos con objeto de entender su significado y la funcionalidad de cada pieza en particular y del flamenco en general. De este interés, surge la necesidad de aunar metodológicamente el estudio etnográfico con el estudio de la ejecución musical entendida como performance cultural local, como mostramos “de facto” en este capítulo.

El principal presupuesto teórico que orienta la idea principal en esta memoria es el dualismo entre música y cultura. Esto nos sitúa en el paradigma culturalista en tanto que entendemos que la música no es simplemente una estructura sonora sino que el concepto de cultura implica también las estructuras sonoras como portadoras de cultura. Nuestra principal tarea será formular hipótesis y generalizaciones sobre la manera en cómo la música contribuye a construir una cultura y cómo la música es

esculpida por la cultura. Más concretamente, cómo el cante flamenco influye en las culturas donde tienen lugar y viceversa. Para conseguir los objetivos generales y específicos propuestos será necesario la elaboración de una estrategia metodológica que se adapte al objeto de estudio y que sea acorde con los presupuestos de los que partimos en nuestra investigación. Para conseguir estos fines aplicaremos una metodología multidisciplinar que combine tanto técnicas de análisis cultural como técnicas analítico-computacionales de descripción musical. El peso que concedamos a unas técnicas sobre otras va a depender de las necesidades del objeto de estudio como veremos en los capítulos de caso. Los tres casos manifiestan un mismo esquema de elementos dando lugar a modelos de actuación. Sin embargo, cada uno de ellos ofrece unas particularidades específicas resultado de ciertas contingencias culturales lo que justifica un tratamiento metodológico específico como unidades de análisis como veremos en el capítulo correspondiente.

3.2 La estrategia metodológica: criterios

La naturaleza del objeto de estudio en esta memoria exige una estrategia metodológica diseñada y adaptada para dar cuenta de la complejidad de los fenómenos que aparecen en la parcela de realidad que acotamos y que pretendemos analizar. Para esto elaboramos un diseño metodológico basado en los siguientes criterios:

- **Flexibilidad.** Resultante no tanto de posiciones epistemológicas previas sino de las necesidades de captación y de cómo abordar el referente empírico en las dos fases en que desarrollaremos la investigación. Sin situarnos en ninguna posición a priori con respecto a la metodología, entendemos que el marco de la investigación cualitativa (Alvarez-Gayou, 2003) es el más adecuado a nuestros fines y se ajusta mejor a nuestros posicionamientos teóricos con respecto a la consideración del objeto ya que no necesitamos recabar información masiva sino relativa a los sujetos protagonistas en cada caso.
- **Rigurosidad científica.** Siendo conscientes de la imposibilidad de abarcar de manera plena desde un punto de vista investigativo la totalidad de hechos así como de todas dinámicas sociales y culturales que se interrelacionan en los contextos citados, nos centramos en

aquellos aspectos que son relevantes y acordes con los objetivos de nuestro estudio. A pesar de esto, se pretende ofrecer una descripción de la realidad de los contextos lo más aproximada posible a los mismos con rigor, amplitud y profundidad.

- **Multidisciplinariedad metodológica.** En los tres casos, la complejidad de los fenómenos que analizamos en el presente trabajo hace que la consideración de los mismos bajo los marcos teóricos y categorías de análisis desde una sola disciplina resulte insuficiente para ese propósito. La etnomusicología (como ya mencionábamos en el capítulo anterior) integra orientaciones metodológicas de diferentes áreas como la antropología, sociología, métodos de transcripción y análisis tanto manuales como computacionales (etnomusicología computacional), así como consideraciones provenientes del arte dramático tales como fenómenos de espectacularidad, teatralización y dramatización social de papeles culturales. Para tales fines aplicaremos herramientas provenientes de la misma, en las diferentes fases de la investigación.
- **Sistematicidad.** Aplicamos las diferentes herramientas de análisis de manera ordenada y acorde a la estrategia metodológica. Hemos de destacar que la misma estrategia orienta la investigación en los tres eventos que se estudian debido a que comparten un número suficiente de hechos generalizables. Sin embargo, en el transcurso de la investigación de cada caso particular emergen datos singulares y sólo relevantes para el caso en cuestión. En tales casos, centramos el interés del análisis en aspectos específicos aplicando la técnica oportuna.
- **Reflexividad.** La aplicabilidad de dicho criterio en todas las fases de la investigación supone un replanteamiento crítico continuo de la producción de conocimiento en todas sus fases, así como el control de filtros “*etic*” de nuestras categorizaciones en el análisis.
- **Criterio de autoridad etnográfica.** El conocimiento resultante de esta investigación está basado en el fundamento ético del dialogo intercultural entre nuestras afirmaciones y la de nuestros informantes

y sujetos de la investigación y surge de una relación simétrica del diálogo frente a posiciones e imposiciones etnocentristas.

La consideración del criterio de reflexividad en todos los niveles de análisis nos lleva al planteamiento epistemológico de la aplicación de los conceptos de performance y performatividad como categorías de análisis bajo la que subsumir el referente empírico o los casos que constituyen nuestro objeto de estudio. Se justifica la aplicabilidad de este marco conceptual por las siguientes razones:

- 1) Cada uno de los casos que constituyen nuestro objeto de estudio satisface los requisitos teóricos que definen para fenómenos similares autores que han contribuido al área de performance musical de forma relevante, bien en su creación y desarrollo como McLeod y Herndon (McLeod, N. & Herndon, M., 1980) o en su consolidación como Stambaug (Stambaug, 2005), por citar algunos ejemplos. Por otra parte, porque la aplicación de tales criterios ha sido validada por su fecundidad explicativa en estudios similares.
- 2) La calidad de los elementos que integran el objeto de estudio justifican el análisis metodológico desde la perspectiva de Bauman (Bauman, 1992) como performance o actuación cultural⁸.

La utilización de performance como criterio conceptual y metodológico nos lleva a hacer algunas precisiones teórico-metodológico y a posicionarnos con respecto a diferentes aspectos que mostramos aquí:

- a) Consideramos cada uno de los casos como performances tradicionales locales, con carácter procesual, multidireccional y posibilitador tanto de reproducción de formas, esquemas y memes como en la de creación de nuevas formas centrándonos en las musicales y en las culturales. Aunque son reiteradas, pues se repiten cada año o cada siete años en uno de los casos, no son replicables pues nunca se repiten en las mismas condiciones ni pueden predecirse fenómenos como la emergencia de formas nuevas.
- b) Entendemos cada praxis musical vocal flamenca como práctica diferenciadora con respecto a otros marcos de actuación tanto desde el punto de vista estético-musical como cultural. Por tanto, nos interesan los aspectos culturales que se articulan en cada una de las

⁸ En el capítulo 3 especificamos los descriptores del modelo de Bauman.

prácticas, los recursos expresivos y estéticos y a los modos de interrelación social en los que éstos tienen lugar.

- c) La consideración de determinados papeles culturales en el drama social nos permite hablar de individuos, no sólo como reproductores de esquemas sino como agentes en la evolución de aspectos tanto culturales como musicales. Esto nos lleva a estudiar las aportaciones personales en la ornamentación en un mismo cante y la evolución de un estilo.

Por su parte, la utilización de performatividad como principio de acción metodológico nos lleva a concentrarnos en los aspectos productivos o constructivos del performance, es decir, en sus elementos emergentes. Tales elementos son el resultado de la utilización de un cante en la experiencia religiosa como parcela de la vida cultural de un colectivo.

3.3 Hipótesis de partida y objetivos específicos

Partimos de las siguientes **hipótesis** de investigación:

1. La primera se basa en la idea de que el flamenco, en su vertiente de práctica ritual y debido los elementos que presenta, podría situarse bajo el dominio teórico de las teorías del performance. La observación inicial de los elementos que están integrados en cada uno de los casos que estudiamos nos lleva a la pregunta acerca de la posibilidad de considerar a los mismos como performances. Esta será una de las hipótesis de trabajo y nos llevará a la comprobación de si se adaptan a los marcadores que para estas definen los principales teóricos de los estudios del performance musical.
2. Como segunda hipótesis partimos de la idea de que la música es un hecho musical, cultural y social y como tal es una vía para “poner en activo” y dar lugar o (“performar”) ciertas construcciones culturales como las identidades sociales. Estas pueden estar basadas en la pertenencia territorial, preferencia musical, y en ciertas ideas de culto asociadas a imágenes devocionales. Esto nos lleva a la idea de que el cante como práctica social enmarcada en este ámbito y “actuada” en torno a un símbolo, en este caso devocional, podría dar lugar o “performar” ciertas construcciones culturales y sociales como ideas de identidad. Estas podrían influir en la preferencia colectiva por ciertos estilos musicales y por ciertos patrones de ornamentación.

Asimismo el carácter asociado culturalmente al contexto podría determinar la pertinencia de los mismos.

Para alcanzar estos objetivos y verificar las hipótesis, el presente trabajo se centra en los siguientes **objetivos específicos**:

1. En primer lugar describir, clasificar y analizar tres estilos de cante flamenco en sus contextos locales de ejecución específicos como vehículo de expresión religiosa bajo la óptica del performance cultural.
2. En segundo lugar, como prácticas “enmarcadas culturalmente”, detectar y analizar cuáles son los contenidos culturales que actualizan y articulan, entre los que se haya las convenciones sobre la idea devocional en la que se sustenta, las reglas acerca de la propia música y de los valores de preferencia estética de la comunidad involucrada en la práctica.
3. En tercer lugar, como prácticas sociales “actuadas” en torno a un símbolo (en este caso devocional), analizaremos los efectos performativos o emergentes de las mismas desde dos puntos de vista:
4. Desde el punto de vista sociocultural, nos centraremos en el análisis de las construcciones identitarias resultado del uso devocional del cante en que se basan éstas.
5. Desde el punto de vista musical, nos centraremos en el análisis de los efectos que la práctica tiene en la propia música en tanto resultados de preferencias colectivas, en los cambios en torno a las estructuras melódicas y patrones ornamentales y en la elección de los estilos. Es decir, en qué consiste la emergencia de elementos nuevos como resultado de la práctica musical (Bauman, 1992). Llevaremos a cabo el análisis a partir del estudio de la articulación entre cante y experiencia religiosa ya que ésta puede dar lugar o performar ciertas construcciones culturales.
6. Abordar las tareas desde los dos sentidos “emic” y “etic” que Pyke aporta para la interpretación de la cultura (Pyke, 1967). Es decir, consideraremos para qué dicen que sirve la música los involucrados dentro del contexto ritual ceremonial (aspectos “émic”) y los aspectos que pueden extraerse del análisis (“etic”) de nuestra investigación de la ejecución de tales cantes en sus respectivos contextos.

7. En lo relativo al orden étnico, en el ámbito de cada ocasión o evento performativo concreto, analizar las singularidades de los contextos de ejecución locales centrados en aspectos relacionados con las formas de interrelación social en las que se practica el cante, el papel social de cada práctica musical, los procesos de generación de formación y negociación de subjetividades, de identidades y de ideas de pertenencia local compartidas mediante el discurso sonoro.
8. Análisis de la funcionalidad del cante, que puede manifestar distintas funciones en la misma practica. En este trabajo vamos a considerar las culturas locales en relación a las convenciones específicas de carácter cultural y musical que utilizan como marcadores diferenciadores con respecto a otros territorios o colectivos y se manifiestan a menudo en torno a identificaciones articuladas en torno a la pertenencia territorial.
9. En el orden musical, analizar y evaluar en el ámbito de cada ocasión o evento performativo concreto, los rasgos estilísticos definitorios de cada uno de los cantes, la evolución de los mismos como resultado del “uso” de cada estilo y los resultados de la evolución de éstos en la melodía y en los patrones ornamentales, la aceptación de formas musicales resultado de las preferencias estilísticas sociales, la apropiación de rasgos interpretativos como elementos distintivos de cada cultura local y que rasgos estilísticos definen , la cuestión de la pertinencia musical de cada cante como vehículo posibilitador de experiencias subjetivas y colectivas así como la emergencia de elementos nuevos. Proponemos hacer uso de la tecnología para identificar patrones de ornamentación que elige el cantaor en estos contextos. Con ello, podemos inducir los rasgos de identidad dentro del propio flamenco que son utilizados en estos marcos andaluces de transmisión religiosa.

3.4 Unidades de observación: selección de casos

Para desarrollar nuestro estudio hemos elegido tres casos particulares que corresponden a eventos de carácter devocional en tres puntos de la geografía andaluza: la alboreá en la Semana Santa de Utrera, el cante Santo Dios en la procesión del Cristo de la Cárcel de Mairena del Alcor y el fandango en el Traslado de la Virgen del Rocío en Almonte. Han sido estos eventos los elegidos como modelos de análisis porque comparten las siguientes características:

- 1) La naturaleza de los mismos se ajusta a los marcadores del modelo teórico de performance.
- 2) Manifiestan un modelo de práctica comunicativa con elementos de teatralización (representación delante de una audiencia).
- 3) El cante tiene carácter de ofrenda.
- 4) El cante se usa como vehículo de comunicación hacia imágenes religiosas.
- 5) Tienen forma de ritual religioso.
- 6) Integran un cante flamenco “a capella”.
- 7) Sus participantes se mueven por un principio rector de tipo devocional.
- 8) Interactúan con un elemento simbólico de tipo devocional.
- 9) Integran códigos expresivos de distinto carácter: música, discurso, corporalidad, etc.
- 10) La ejecución del cante integra significados implícitos a la cultura local de los colectivos que lo involucran.
- 11) La práctica se muestra como un proceso que experimenta cambios evolutivos en alguno de sus componentes.
- 12) La práctica manifiesta implicaciones de relevancia cultural y social para la comunidad.

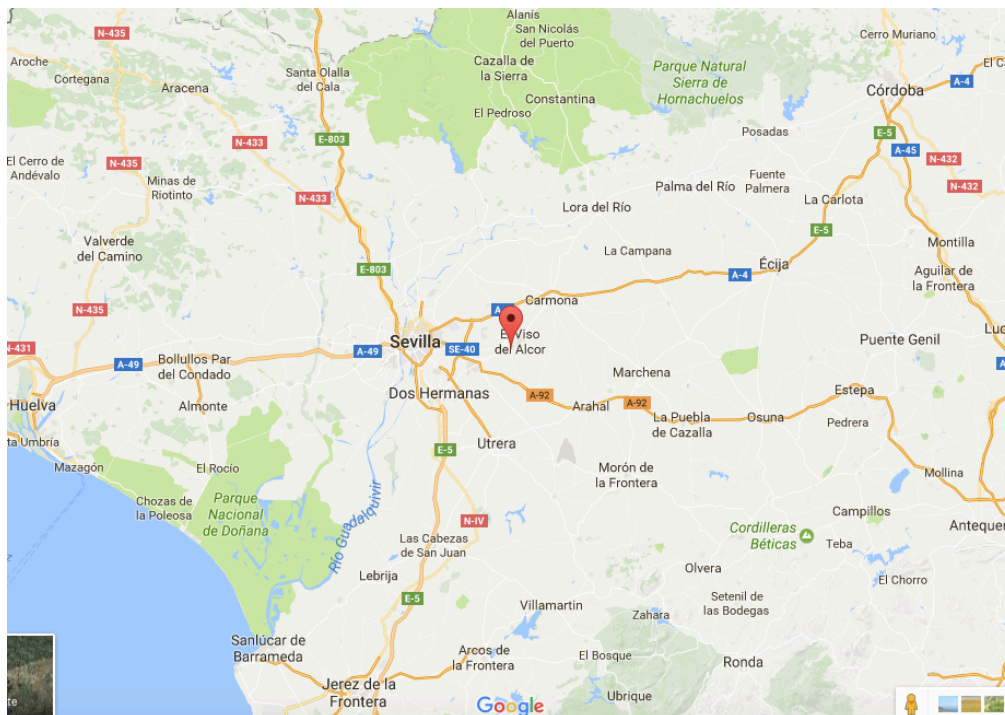


Fig 3.1. Localización de los tres enclaves: Mairena del Alcor, Amonte y Utrera, todos en la cuenca del gualdalquivir en el entorno de Sevilla.

3.5 Fases y técnicas de la investigación

- Desarrollamos la investigación en las siguientes fases: fase de programación,
- fase de observación,
- fase de registro y clasificación,
- fase de análisis y
- fase de elaboración de la memoria.

La demarcación de nuestro desarrollo de investigación en las citadas fases obedece a razones de sistematicidad. Sin embargo, es posible que la demarcación de los límites entre ambas no sea tan clara. A veces la observación constituye ya un análisis en sí mismo, y aun siendo éste preliminar, puede reorientar desde el principio las observaciones. Como hemos indicado en el epígrafe anterior, en ambas aplicamos técnicas cualitativas ya que son las que mejor se adaptan a las necesidades de investigación.

Fase 1. Programación

En esta primera fase sentamos las bases de la construcción de la presente memoria y de la programación de las actividades que vamos a llevar a cabo durante el período de realización de la misma, desde el año 2010 a la actualidad, 2017. Las primeras reuniones, que tuvieron lugar en el año 2010, tuvieron como objeto marcar los objetivos, establecer los principios axiomáticos o presupuestos teóricos de la investigación así como una programación de los trabajos en el campo para elaborar posteriormente un estudio etnográfico para cada caso concreto. Para realizar los trabajos de campo realizamos una “temporización” anual con el objetivo de planificar nuestra presencia en los momentos del calendario religioso donde tienen lugar los performances que constituyen las unidades de análisis del trabajo presente.

- Período 2010-2012. Durante este período llevamos a cabo los trabajos de campo en Utrera.
- Período 2012. Llevamos a cabo los trabajos de campo en Mairena del Alcor.
- Período 2013. Realizamos los trabajos de campo en Almonte.

- Período 2014. Llevamos a cabo trabajos de campo en las tres localidades.
- Período 2014-2017. Tareas de las siguientes fases de la investigación.

Fase 2. Observación.

El objetivo en esta fase es construir la realidad del referente empírico desde la mirada reflexiva, siguiendo la pauta de Hammersley y Atkinson (Hammersley & Atkinson, 1994), lo que implica la revisión constante de dichas construcciones.

Nuestra posición en los eventos nos instala entre la participación y la observación, actitud que en cada caso se polariza hacia una u otra forma en función del aceptación o rechazo que pusieron de manifiesto los actores locales con respecto a nuestra participación en los mismos.

El objetivo de esta fase es la recogida de información y la construcción de datos en el propio campo para desarrollar el trabajo etnográfico que servirá de punto de partida para el posterior análisis. Para conseguir estos objetivos tendremos en cuenta unos marcadores acordes con los que presenta el modelo de Bauman (Bauman, 1992), modelo interpretativo que enmarca la presente memoria. En coherencia con este modelo indicamos los siguientes objetivos:

- * Identificación del tipo de performance en función de la territorialidad.
- * Modelos de organización social que presentan.
- * Identificación del alcance de la práctica performativa en lo que respecta a la representatividad e identificación del colectivo.
- * Identificación de los significados expresados en fórmulas (en diferentes códigos expresivos, entre ellos el musical) que son relevantes para la comunidad social.
- * Detección de los rasgos de preferencia musical.
- * Detección de las ideas en las que se basa la pertinencia del cante en los contextos de actuación.
- * Detección de los factores implicados en los procesos evolutivos de la música interpretada en los performances.

Para cubrir dichos objetivos utilizamos las siguientes técnicas: entrevistas, cuestionarios flexibles y técnicas de observación participante.

Entrevistas. El objetivo de las entrevistas es la construcción de la información a partir de aportaciones individuales y grupales. Con las primeras nos aseguramos que no hubiera contaminación de ideas de unos informantes con otros. Las grupales nos permitieron a través de discusiones generadas, la construcción de la información y el control de errores de las mismas por parte de los participantes. En las mismas aplicamos el criterio de “libre asociación de ideas” (Guber, 2014:132) pero en determinados momentos utilizamos técnicas directivas en función de las necesidades de información, por la dinámica de las entrevistas y por el grado de competencia y apertura del entrevistado. En los tres casos a los que aludimos, el objeto de estudio tiene un fuerte carácter local. La mayoría de sus miembros son competentes para responder a preguntas relevantes en la comprensión del evento y de la práctica musical. Sin embargo, en aras de la eficacia explicativa y comprensiva del mismo, restringimos los criterios de selección de los informantes en función de su participación como actores ejecutantes o solistas en la ejecución musical, tanto si son actuales como si han participado anteriormente. Los informantes, y nosotros mismos como entrevistadores, participan en gran medida de los mismos sistemas de significación. Ello nos facilita la comprensión de términos y categorizaciones émicas. Sin embargo, y de manera cíclica y dialéctica evaluamos reflexivamente nuestras categorizaciones con las de los sujetos de análisis, pues aunque utilizamos ambos el mismo léxico, éste en ocasiones no tiene el mismo referente ni el mismo significado. Partimos de la idea de que son los colectivos los que dotan de significación a los eventos culturales, en nuestro caso marcos devocionales locales, en tanto involucrados en ellos. Para entender la noción de significado aportamos un texto de Guber (Guber, 2014:132): *...la manera en como sus miembros piensan, viven y llenan de contenido las determinadas situaciones que se presentan en los mismos ...; ...es el reconocimiento de los sistemas de significación en sus nociones, lógicas y esquemas de conocimiento y de acción de sus prácticas culturales a partir del reconocimiento de los conceptos emic, tanto discursivos como corporales utilizadas por los informantes para hablar de los mismos y que se ponen de manifiesto en el discurso a lo largo de las entrevistas....*

La perspectiva de análisis desde la teoría del performance centra la atención en la música como un proceso dentro de prácticas socio-culturales más amplias. En este sentido, nos preguntamos no sólo cómo los procesos socio-culturales nos ayudan a entender la música sino cómo el estudio de la música puede ayudarnos a entender dichos procesos. La cuestión clave que guiará todas las entrevistas es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede y qué les permite hacer a la gente con la experiencia musical (Madrid, 2009). En concordancia con esta idea mostramos los objetivos que nos marcamos en las entrevistas:

- 1) Reconocimiento del significado de los tres marcos religiosos locales.
- 2) Reconocimiento de la funcionalidad del cante.
- 3) Reconocimiento del cante como práctica articuladora de religiosidad y música en dichos marcos a partir de las categorías y conceptos énicos de los informantes.

Con respecto a la realización de las mismas las llevamos a cabo mediante :

- Citas concertadas en los tres casos en ambientes domésticos y no formales ya que entendemos que estas condiciones ambientales facilitan la fluidez de ideas y la espontaneidad. En estas citas entrevistamos a informantes privilegiados.
- Citas no concertadas de carácter espontáneo en los contextos de ejecución. Estas son resultado de las necesidades de información en el campo. Entrevistamos a informantes “tipo”.
- Citas no concertadas en eventos relevantes para la comunidad. Las llevamos a cabo ya que en estas sus participantes pueden darnos las claves culturales con respecto al cante en cuestión y que son necesarias para nuestra comprensión del hecho performativo como un hecho musical, social y cultural. En ellas entrevistamos tanto a informantes privilegiados como a informantes "tipo”.

Llevamos a cabo las entrevistas en dos fases: de contacto y de profundización. La fase de contacto es el momento de presentación de explicarles quiénes somos y cuáles son los objetivos de nuestra entrevista. En este momento de apertura pretendemos que el informante nos abra el camino hacia el conocimiento del objeto de estudio y de los contextos discursivos, marcos interpretativos de referencia, y sistemas simbólicos de significación a través de los términos categoriales y expresiones “*emic*”. Por tanto, las preguntas se encaminaron tanto a la descripción de los eventos como al lenguaje que es utilizado por los entrevistados para tal fin. En este momento, las preguntas se hicieron generalizables a los tres casos considerados en el estudio.

Nuestro objetivo en la fase de profundización será especificar, sistematizar y profundizar en la información recogida en la etapa anterior relativa a los conceptos categoriales, sociales y de experiencia dados por los informantes con el fin de establecer el alcance explicativo de los mismos en lo relativo a los modos de la praxis religiosa y musical, vivencias religiosas, funcionalidad del cante, sistemas de símbolos y sus significados asociados. Es un momento de concreción por lo que las preguntas se hicieron en mayor medida específicas para cada caso acerca de la pertinencia, funcionalidad, aportaciones personales de cada uno de los cantes, el empleo de recursos expresivos en el cante relativos a la dinámica y a la agógica así como a los efectos de los mismos y por último los agentes en la transmisión del cante.⁹

Cuestionarios flexibles. Para la consecución de los objetivos propuestos en las entrevistas realizamos un cuestionario cuya formulación incluimos en el anexo de este capítulo. En su realización tenemos en cuenta los marcadores propuestos con la idea de verificar la hipótesis acerca de la posibilidad de los eventos estudiados como performances. La aplicación del cuestionario, sin embargo, no se llevará a cabo de manera rígida. Más bien estará en función de nuestros intereses informativos en el momento concreto de investigación en cada uno de los casos, de tal forma que incidiremos en los aspectos que en ese momento consideremos oportunos.

⁹ En el anexo del capítulo encontramos el cuestionario de preguntas abiertas utilizadas en las entrevistas.

Aportamos el cuestionario flexible de preguntas abiertas en el anexo al final de este capítulo de metodología.

Para la formulación del cuestionario hacemos uso de los siguientes elementos:

- 1) Preguntas significativas y acordes con los marcadores metodológicos del modelo de Bauman.
- 2) Utilización del estilo directo e indirecto en la formulación
- 3) Utilización de elementos de “no directividad” como el uso de silencios, repeticiones de la fórmulas verbales del informante.

Técnicas de observación participante. Las necesidades de información y recogida de datos para construir el objeto de estudio y las unidades de análisis justifican nuestra presencia en el campo. En este ámbito el grado de participación fue variable en cada caso dependiendo de la apertura de los actores locales implicados en la realización de los eventos instalándonos entre la participación y la observación. La actitud de estos nos polariza hacia una u otra forma. En el caso de Mairena y Almonte el grado de apertura nos lleva a la observación con participación mientras que en el caso de Utrera el grado de reticencia nos lleva a la observación sin participación. En este sentido, aplicamos las siguientes técnicas:

- a) **Observaciones “in situ” del fenómeno.** Asistimos en sucesivos años a los eventos que estudiamos (excepto en el caso del fandango que se produce cada siete años). Esto nos permitió la observación de cada uno de los fenómenos como un ente vivo que evoluciona en un laboratorio de análisis que suponen cada uno de los marcos de ejecución.
- b) **Períodos de inmersión cultural.** Las directrices metodológicas que orientan la presente memoria proceden de la etnomusicología como área de conocimiento. Las implicaciones de este hecho en nuestro trabajo, hace que lo abordemos como cultura, lo que justifica la necesidad del estudio de los elementos tanto musicales como extramusicales de la práctica del cante. Acudimos a dimensión émica, por

tanto, ya que éstas contienen las claves culturales relevantes para explicar los fenómenos musicales puesto que entendemos la música como resultado de procesos culturales (Blacking, 1974), de ahí la necesidad de inmersión cultural previa. La estancia en ellos fue variable en función de la producción de datos, aunque en cada localidad intentamos llevar a cabo al menos períodos cortos de inmersión cultural participando en la vida social de la misma, en los eventos locales, asistiendo a festivales flamencos, convivencias en las peñas flamencas, etc. Estas tuvieron como objetivo la detección de los códigos en los que se expresa el flamenco, tanto los discursivo-verbales como en los no discursivos y corporales, así como la detección de los rasgos estilísticos que justifican la preferencia y la pertinencia de su uso.

Fase 3. Registro y clasificación

Realizamos el registro de datos mediante grabaciones en diferentes soportes (video, audio y fotografías), así como en notas manuales de campo en las fichas que hemos diseñado previamente atendiendo a los marcadores teóricos del performance. El objeto del registro lo constituyen las prácticas performativas objeto de estudio, los cantos pertinentes en cada caso y las conversaciones mantenidas con los actores sociales. En esta fase recogimos también todo tipo de documentación bibliográfica local, y grabaciones públicas y privadas, aportándonos estas claves culturales muy orientadoras en nuestra investigación.

La clasificación de los datos registrados en la fase de observación permitirá obtener material empírico para la fase de análisis. En este punto organizamos y seleccionamos los datos en función de las exigencias del análisis de la práctica como hecho musical, social y cultural.

Fase 4. Fase de análisis

Partiendo de los datos recogidos y clasificados en la fase de observación y clasificación y a partir de los aspectos *emic-folk* (Pyke, 1967) que detectamos en las entrevistas, realizaremos un análisis interpretativo de cada caso desde la perspectiva de la etnomusicología. Esta perspectiva nos permite el análisis tanto desde el punto de vista sociocultural como musical, por lo que en esta fase aplicaremos herramientas conceptuales y

técnico-instrumentales de análisis musical derivadas de dicha disciplina incluyendo la etnomusicología computacional.

- **Desde el punto de vista sociocultural**, aplicamos herramientas, criterios y categorías etnomusicológicas, y más concretamente, desde la teoría del performance, a las cuestiones principales que jalonan los tres casos prácticos. Para ello, aplicamos las categorías descriptivo-analíticas de *performance cultural* (Bauman, 1992), *ocasión performativa* (McLeod, 1981) como términos sinónimos para referirnos a los eventos que constituyen nuestro objeto de estudio. Estos conceptos, adoptados como herramientas de análisis, nos llevarán a estudiar:
 - (1) La relación entre el cante y el marco de ejecución a través de los aspectos de religiosidad y música.
 - (2) La forma y la función de las actuaciones culturales como práctica comunicativa mediante el análisis de los elementos que contiene en cada uno de los tres casos así como la diferenciación de mensajes *autoreferenciales* y *canónicos* acordes con la idea de Rapaport (Rapaport, 1999).
 - (3) Los aspectos reiterados y emergentes en el ritual mediante la ejecución de los cantes a través de la pregunta acerca de qué hace la música mientras está siendo ejecutada y qué les permite hacer a los involucrados su ejecución.
 - (4) Las ideas culturales que sustentan la pertinencia de la praxis del cante en cada contexto de actuación.
 - (5) El papel social del cante. Aplicamos el concepto de *liminalidad y experiencia de comunidad* de Victor Turner drama social (Turner, 1969) al estudio de la performance como ámbito de despliegue de medios expresivos y materiales que sustentan los significados culturales. Al estudio de cómo estos son identificados y aceptados por la comunidad y además de esto al estudio de los efectos sociales resultado de esta experiencia de comunidad.
- **Desde la perspectiva del análisis musicológico**, nos centraremos en la determinación de los descriptores formales definitorios de estilo y de los patrones de ornamentación. Para ello, utilizaremos como recurso bases de datos musicales de instituciones como el Centro Andaluz de Documentación de Flamenco de la Junta de

Andalucía¹⁰, el corpus creado en el marco del grupo de investigación (corpus Cofla¹¹), así como las grabaciones recogidas a diferentes intérpretes locales en sucesivos trabajos de campo que se realizarán en cada caso. El hecho de que no existe un método de transcripción específico para el análisis de las estructuras musicales flamencas, y menos aún para el cante flamenco, nos lleva a utilizar métodos tanto manuales y automáticos adaptados para este propósito. Por un lado, aplicamos el método manual de transcripción y análisis basado en la idea de pertinencia constructiva (Arom, 1986). Este procedimiento consiste en seleccionar de todo el material musical que compone el objeto de estudio, sólo los rasgos relevantes para el mismo. Por otro, desde la etnomusicología computacional proponemos el uso de procedimientos y algoritmos para la detección automática de patrones melódicos distintivos y rasgos estilísticos definitorios de cada caso.

Fase 5. Conclusiones

Esta fase tiene como objetivos establecer resultados a partir del análisis de los tres casos particulares. Por ello, añadimos un apartado de conclusiones de capítulo en cada uno de los tres eventos analizados. Asimismo, en este punto estamos interesados en mostrar las posibles aportaciones de nuestro trabajo que pueden ser aplicadas al estudio del flamenco en su triple dimensión como hecho musical, social y cultural, así como el planteamiento de trabajos futuros desde el marco de la etnomusicología. Esto se describe en un capítulo final de conclusiones.

¹⁰ <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/>

¹¹ www.cofla-project.com

3.5 Anexo del capítulo. Cuestionario flexible de preguntas abiertas

1. I Fase de contacto

- ¿Cómo son las procesiones?
- ¿Cuándo se producen?
- ¿Desde cuando se producen?
- ¿Usted interviene?
- ¿Usted ha intervenido siempre?
- ¿Qué hace la gente?
- ¿Qué quiere decir la expresión nativa X?
- ¿Para qué se canta?
- ¿Qué hace cuando canta?
- ¿Por qué le canta a esa Imagen?, ¿Por qué el canto va dirigido a la Imagen X?
- ¿Sería lo mismo cantarle a otra Imagen?
- ¿Qué significa la Imagen para ti?

2. II Fase de profundización

- ¿Qué significa la Imagen para ti? (dirigida al informante)
- ¿Qué significa para el pueblo o la comunidad?
- ¿Qué se hace en las procesiones Cantar, rezar...?
- ¿Cuál es la secuenciación temporal y espacial de las mismas?.
- ¿Qué estados de ánimo se sienten en ellas?
- ¿Cómo se vive? ¿Se consumen alimentos, bebidas?
- ¿Cuál es la indumentaria?
- ¿Quiénes participan? ¿La participación es exclusiva para algunos?
- ¿Quiénes son competentes para participar?
- ¿Qué papel juega el cante dentro de la procesión?
- ¿De qué te sirve como solista?
- ¿Qué se pretende expresar con el cante y mediante que recursos estéticos.....qué papel tiene el cante?
- ¿Qué emociones se expresan?
- ¿Cómo es la influencia del tempo en la expresión de las emociones?

- ¿Cómo influyen los adornos en la expresividad?
- Agentes de la transmisión del cante ¿Cómo aprendiste el cante?
¿Quién te lo transmitió? ¿dónde lo escuchaste?
- ¿Cuáles son las aportaciones personales y creativas del cantaor con respecto a las formas aprendidas?
- ¿Crees que la comunidad aceptaría cambios de estilo o palos en el contexto de ejecución? si es así. ¿Qué ritmo y carácter debería tener?
- ¿Qué implicaciones culturales y musicales podría tener el cambio de contexto?
- ¿Sería aceptable para la comunidad el acompañamiento instrumental de cada cante?

4 EL CANTE POR ALBOREÁ EN EL JUEVES SANTO DE UTRERA

4.1 Introducción

En este capítulo planteamos el estudio de un fenómeno musical del flamenco que acontece cada año en la Semana Santa de Utrera: *el cante por alboreá* que se le brinda a las imágenes de la Hermandad de los Gitanos.

El hecho de que en la localidad sevillana de Utrera el cante por alboreá haya pasado del tradicional ritual de bodas a ser ejecutado como un proceso ritual dedicado a las imágenes procesionales, requiere un estudio particular que puede evidenciar actitudes y comportamientos de la comunidad gitana con objeto de fortalecer su identidad étnica, así como ofrecernos pistas sobre los mecanismos de evolución de la música.

Para ello, vamos a centrarnos en el análisis de la ejecución musical de la misma como parte de una práctica social que pone en escena un aspecto cultural, en este caso, devocional. La utilización de los códigos y recursos musicales de la alboreá permite la reproducción y reelaboración del universo simbólico particular del colectivo implicado en la práctica así como la adscripción identitaria mediante los mismos. Partimos de la idea de que las nociones acerca de la identidad puede establecerse en torno a ideas de territorialidad, lengua, procesos históricos y sociales comunes pero sobre todo, en la auto-adscripción a una cultura con sus sistemas de símbolos con los que se comunican e interaccionan en distintos ámbitos de experiencia. La aplicación de las categorías analíticas de *performance* (puesta en escena o actuación cultural) nos va a permitir analizar los elementos que intervienen en ella, los sistemas de símbolos y nociones culturales asociados a la práctica de la alboreá, el papel de dicho estilo en el proceso de auto-adscripción del colectivo y de reelaboración de nociones simbólicas de grupo así como de las ocasiones en las que ejecuta y los aspectos emergentes que resultan de tales prácticas, tanto en la dimensión cultural (reelaboración de nociones compartidas) como musical (reelaboración de formas musicales).

4.2 Justificación de la alboreá como objeto de estudio

La alboreá es uno de los cantes menos estudiados de cuanto encontramos en la literatura del flamenco (Cenizo, 2015, 2012). En un sentido genérico, podemos inferir del análisis de los marcos sociales en los que se ejecuta, que es un canto de culto y exaltación. Está vinculado en primera instancia al ritual de bodas gitanas, ejecutándose en este contexto en círculos cerrados y familiares.

Esta misma vinculación ha podido hacer que se considere privativo y exclusivo de dicho colectivo ya que sus propios miembros en algunos contextos niegan el acceso a los “no gitanos” a ceremonias que ellos atribuyen a su patrimonio cultural. Esta puede ser una de las razones que expliquen la escasa presencia de cantes por alboreá en marcos de gran audiencia como festivales y recitales flamencos. Existen casos aislados de cantes en algunas obras de teatro y algunas grabaciones para televisión, sobre todo relacionadas con su vinculación étnica. Pese a esto, ha sido grabada por una cantidad considerable de artistas como lo manifiesta el corpus de audio que manejamos para este estudio de caso. En la actualidad, debido en parte al desarrollo de aplicaciones como youtube, empieza a ser más conocido en lo que respecta a sus formas y desarrollo dentro del ritual, ya que aparecen numerosas grabaciones en diferentes momentos del mismo. Menos conocido es su presencia en otro marco de ejecución de carácter religioso. Como tal, aunque presenta unos elementos de similitud con el marco ritual de bodas, tiene unos rasgos específicos propios que van a ser objeto de análisis en este capítulo.

Los motivos que nos llevan a abordar tal caso son varios. El estudio de la alboreá como género flamenco ejecutado en el escenario de la Semana Santa es acorde al tema y a los propósitos de nuestra memoria y se ajusta bien a la metodología propuesta para la misma en el capítulo 3 de la presente memoria. Si bien es cierto que la aplicamos de modo general a los tres casos de estudio, hemos de adaptar ésta a las particularidades de este caso en particular. La alboreá, como dijimos anteriormente, tanto en su forma como en su desarrollo ritual es un canto poco estudiado con respecto a otros que el flamenco engloba, pero sobre todo, está menos explorado con respecto a otros palos que se interpretan en contextos religiosos como es el caso de la *saeta flamenca*. Esto justifica un estudio riguroso desde la Etnomusicología en aras de una objetivación y codificación necesaria en el

caso de éste y otros estilos que componen el flamenco, ya que, a pesar de que hay algunos trabajos que tocan algunos aspectos, no se ha realizado un estudio exhaustivo de los casos. Los datos resultantes de ese estudio podrían ser codificados para su manejo en trabajos futuros de investigación, como ya indicaremos en el capítulo 7 sobre etnomusicología computacional, lo que dará pie a nuevas líneas de investigación. En este sentido, plantearemos un problema inicial centrado en la determinación de los patrones melódicos definitorios de la alboreá como palo flamenco mediante la aplicación de herramientas algorítmicas desarrolladas en el marco de investigación del proyecto COFLA¹².

4.3 La alboreá. Aspectos genéricos

A continuación, mostraremos algunos aspectos genéricos de la alboreá como estilo flamenco en lo que a su forma y a su desarrollo ritual respecta, destacando aquellos que son relevantes para nuestros intereses ya que, como hemos dicho, presenta paralelismos claros con el objeto de estudio del presente capítulo. Teniendo en cuenta lo anterior, nos centramos en los aspectos musicológicos, lírico-simbólicos, y rituales de la alboreá.

4.3.1 Estudio musicológico de la alboreá

Desde el punto de vista armónico-métrico, el cante por alboreá tiene un carácter multiforme, ya que se ha adaptado a distintas formas del flamenco: romance, bulerías, bulerías por soleá, villancico, canción, etc., lo que depende, en gran medida, del enclave geográfico donde se interpreta.

Con respecto al patrón rítmico, hay que señalar que fluctúa desde el 3x4 de la seguidilla castellana hasta el sistema de amalgama que definen las bulerías por soleá. Así, podemos hablar la alboreá de Cádiz-Los Puertos (soleáailable o bulerías romanceadas), de Jerez (bulerías por soleá y villancicos), de Sevilla-Lebrija-Utrera (soleá por bulerías romanceadas) o las de Granada-Almería-Jaén (aires de zambras). Cabe mención especial la interpretación de María la Canastera¹³ en Granada. Se interpreta al ritmo de 3x4, más cercano por sus características al folklore (se alterna el canto coral y el del solista, poca ornamentación, acompañamiento instrumental de objetos cotidiano-populares como el la bandurria, castañuelas y panderos), por lo que parece estar menos codificado en claves flamencas. Esta libertad

¹² www.cofla-project.com

¹³ María la canastera. Fiesta gitana “La boda la Tana”. Hixpavox

rítmica es digna de ser analizada en el marco de la evolución del flamenco, pues a diferencia de otros ajustes rítmicos acaecidos en otros palos, en el caso de la alboreá no se ha unificado el patrón y podemos apreciar que conviven en la misma época distintos ritmos. Esto puede venir justificado por el sentido familiar y no comercial que tiene este cante, lo que ha evitado una homogeneización en el mundo flamenco. Lo más lógico, como en casi la totalidad del flamenco actual, es que la versión más primitiva fuera similar a la interpretación de María La Canastera y las propias preferencias geográficas de los intérpretes hayan determinado este gran abanico de posibilidades. Como ejemplo que sustenta esta teoría, recordamos la transformación del fandango a través de los distintos enclaves geográficos de Andalucía y Murcia.

Encontramos un aspecto musical común a todas las interpretaciones, es una secuencia melódica característica que va armonizada en un sistema tonal, y que fluctúa a modo flamenco con lo que aparece un juego armónico sistema tonal-modal otras veces usados en el flamenco, aunque en sentido inverso modal-tonal, en tientos, remates de soleá, etc. Este esquema, puede seguirse por un estribillo donde se reitera el llamado émicamente “*yeli*” haciendo alusión a la lírica del mismo. El estribillo manifiesta una peculiaridad porque no aparece en todos los cantes por alboreá por lo que parece indicar que no pertenece a la estructura genérica y distintiva de la alboreá. Sin embargo, su interpretación es imprescindible en el desarrollo ritual al tener significado simbólico para el colectivo gitano. Por otra parte, en algunos círculos la alborea no se conoce propiamente por su nombre, sino por “*el yeli*”, lo que refuerza la idea de la importancia de su interpretación en el ritual como acto decisivo.

En definitiva, si analizamos detenidamente las características de las interpretaciones por alboreá, observamos que aparecen los esquemas de cambios y fenómenos musicales que vemos en tantos otros estilos y que, por ende nos ayudan a entender los mecanismos de evolución de la música flamenca.

Incluimos aquí a modo de ejemplo el análisis musical de un caso concreto basado en una partitura realizada por el músico extremeño Paco Suárez¹⁴

¹⁴ <http://www.pacosuarez.com>

atendiendo a las ejecuciones de los gitanos extremeños, que mantienen hoy en día este ritual en las bodas. Véase la Figura 4.1.

Este cante por alboreá, conocida en muchos círculos como “el yeli”, consta de tres partes bien diferenciadas:

Primera parte. *En un verde prado, tendí mi pañuelo, tendí mi pañuelo, salieron tres rosas, como tres luceros, como tres luceros.*

Compás de tres tiempos con subdivisión binaria y frase ternaria con semifrases binarias. Aparece un periodo compuesto por una frase con dos semifrases idénticas tanto en forma rítmica como melódica y armónica. Armónicamente en tonalidad de RE MAYOR en sistema TONAL. Primeros dos compases en la tónica y compases segundo y tercero resuelve a dominante y quinto y sexto de nuevo a tónica. Las segundas semifrases son idénticas a modo de repetición.

Segunda parte. *Levantá esa novia parriba, levánta esa novia parriba, que se despida de su familia, que se despida de su familia, y yeli yeli yeli y yeli yeli ya....*

La podemos dividir a su vez en tres partes: En la primera aparece una frase con dos semifrases en compás de amalgama de 6/8 y 3/4 melódicamente idénticas. Podemos decir que se trata de una “llamada” por su contexto rítmico y melódico. En el terreno armónico se hace una modulación a SOLm quedando la antigua tonalidad como dominante a partir de este momento.

En la segunda aparece una frase compuesta por dos semifrases binarias a modo de “respuesta”. Armónicamente en cadencia andaluza Solm-Fa-Mib-Re. Melódicamente cabe destacar el carácter melismático de la frase. En la última parte aparece “el yeli” como estribillo y se puede repetir en forma de ostinato tantas veces como se desee. Es una forma binaria en dos frases de dos compases cada una. “Yeli” significa “Se va”, en *Romanes* (lengua de los gitanos), haciendo alusión a que la novia se va de casa.

LA ALBOREA

ANALISIS DE PACO SUAREZ

DIRECTOR DE LA

EUROPEAN ROMANI SYMPHONIC ORCHESTRA

CON SEDE EN BULGARIA

POPULAR

110

EN UN VER DE PRA A DO TEN DI TU PA ÑUE LO____

5 TEN DI TU PA ÑUE LO____ SA LIE RON TRES RO O SAS

9 CO MO TRES LU CE ROS____ CO MO TRES LU CE ROS____ LE

13 VAN TAE SA NO VIA PA RI I BA LE VAN TAE SA NO VIA PA RI I PA QUE

17 SE E E E DES PI I DA DE SU FA MI LI A QUE SE E E E DES PI

21 I DA DE SU FA MI LI A Y YE E LI YE E LI YE E LI Y

25 YE E LI YE E LI YA Y YE E LI YE E LI YE E LI Y

29 YE E LI YE E LI YA MA ÑUE____ PON TEA____ LOS

33 PI E ES VE RAS____ LO BUE NO DE TU MU JE E E E

37 E Y YE E LI YE R LI YE E LI Y YE E LI YE E LI

41 YA Y YE E LI YE E LI YE E LI Y YE E LI YE E LI

45 YA

Fig 4.1. Transcripción de un cante por alboreá.

Tercera parte. Manué ponte a los pies, verás lo bueno de tu mujer, y yeli yeli yeli y yeli yeli ya....

Se puede considerar la última parte de la partitura como un añadido a la alboreá. Está compuesta por 7 compases en 3x4 rompiendo el esquema tradicional popular, hecho que ocurre con frecuencia en el flamenco, ajeno a consideraciones de composición. Armónicamente está en el acorde de dominante y resolución en tónica, rematando con el estribillo final.

4.3.2 Aspectos líricos- simbólicos

Aunque el objetivo principal de este capítulo es analizar el caso de la interpretación utrerana, esbozamos a *grosso modo* algunos descriptores del cante por alboreás desde el punto de vista lírico-simbólico.

Desde el punto de vista métrico, encontramos una definición enciclopédica de la alboreá: “*copla de cuatro versos de seis sílabas y un estribillo por lo general*”. Como muestra, la cuarteta más característica por alboreá:

En un verde prado

tendí mi pañuelo

salieron tres rosas

como tres luceros.

Sin embargo, pueden interpretarse otras variantes de esta misma letra para ajustarla a distintos compases, alargando a siete sílabas y a veces usando la métrica de la seguiriya. Se encuentran además, otro tipo de métricas que se asemejan a la seguidilla castellana.

Con respecto a la temática, eje donde se sustenta el objeto de este cante, resulta claro que es una exaltación a la *virginidad* o *pureza* de la novia. En torno al motivo central, podemos encontrar letras que hacen referencia a la boda. La temática resulta ser el elemento diferenciador en este palo, debido a que hace referencia directa al contexto donde cobran sentido. Las letras que mediante símbolos como las tres rosas hacen referencia a la virginidad o hablan sobre guardar la honra, son las más recurrentes. Citamos aquí una letra que indica preámbulo del ritual de virginidad:

Subir la novia p'arriba,

*subir la novia p'arriba,
que se despida de su familia.*

La propia temática de la alboreá hace que haya sido relacionada en sus orígenes con el romance. Para Blas Vega, (Vega, 1988), el hecho de que se encuentren en algunas alboreás fragmentos de romances diferentes se debe a que “ambos tienen el mismo ritmo y están circunscritos a contextos de bodas”. José Cenizo (Cenizo, 2011) afirma que existen grandes afinidades entre la alboreá y el romance castellano, alegando como razones fundamentales la ausencia de vocablos calés en sus letras, la temática argumentativa tales como la prueba de la virginidad y una simbología semejante: El verde prado, la rosa, el paño blanco, etc. En este sentido, destaca el romance titulado “La flor del agua”, donde encuentra una clara coincidencia simbólica y temática con las letras de la alboreá. Éste comienza con el verso *En aquel pradito verde*’, verso característico de dicho estilo flamenco. El simbolismo erótico del paño manchado aparece en el Romance de la Guirnalda: *...Madre traigo la camisa de sangre toda manchada*’, a lo que la madre responde: *Si dices verdad, mi hija, tu honra no vale nada*.

El romance es un género literario perteneciente al ámbito de tradición oral al que debe su vigencia, y que ha llegado hasta nuestros días por las voces de generación en generación de tal forma que cada versión es una manifestación de un mismo poema creado mediante la colaboración de múltiples autores. La consideración del romance como una estructura abierta, permite explicar que esté en constante renovación y que se adapte en el espacio y en el tiempo, no sólo a los parámetros estéticos-culturales del intérprete sino también a los del colectivo a quienes va dirigido, conjugándose de esta manera, tradición y modernidad.

El romance nace a finales de la Edad Media con la intención de divulgar hechos cotidianos y excepcionales. Sobre todo cumple una función de canal de noticias. Más tarde se amplía el género a temas líricos y sentimentales y es en el siglo de oro cuando alcanza su máxima popularidad difundiéndose en América. En el siglo XVII se hace efectiva la división poesía culta y poesía popular destinando ésta a las masas incultas rechazándose por la élite intelectual. En palabras de Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, 1953), “...el romancero extraviado de la literatura,

busca reflejo en la cultura popular...”. Esto podría explicar que el colectivo gitano del sur de España utilice esta forma musical y la consideren de cosecha propia. Es más, en opinión de algunos autores nunca ha existido un romancero original gitano, ni oral ni escrito (citamos los monográficos de Manuel Barrios (Barrios, 2000) y Enrique Baltanás (Baltanás, 1990). Esto prueba una vez más la labor crucial del mundo gitano como transmisor generacional de modelos preflamencos castellanos (rituales y folclóricos) que seguramente se hubieran perdido de no ser por la conservación y reinterpretación de los gitanos andaluces.

Teniendo en cuenta lo anterior y desde la perspectiva del ritual, podríamos pensar de igual forma que determinados momentos de las bodas gitanas podrían constituir una apropiación y resignificación de modelos previos por parte de dicho colectivo. Sin embargo, no pretendemos aquí realizar un estudio exhaustivo de estos aspectos métrico-estilísticos ni sobre el origen de la alboreá. Remitimos al lector interesado a consultar la literatura citada para una información más detallada.

4.4 Ocasiones rituales de la alboreá. La boda gitana

Según el diccionario flamenco de Blas Vega y Ruiz Ríos (Vega, Ruíz-Ríos, 1988), la alboreá “forma parte del ritual de las bodas gitanas y sus letras más divulgadas hacen referencia a la virginidad de la novia”. La consideración del mismo como acto ritualizado, hace que sea en estos ámbitos de praxis donde cobra sentido y significado. En algunos círculos se le atribuye un carácter hermético, propiciado en parte por la idea de algunas familias gitanas de que es un cante misterioso, de orígenes ancestrales y que viene determinado por “la mala suerte” si se ejecuta fuera de contexto (Cenizo, 2011). Un caso similar ocurre con la petenera. También y por otra parte, este carácter podría venir motivado y reforzado por la consideración de la misma bajo la visión romántica-exótica de los viajeros en el siglo XIX (Borrow, 1979).

Sin embargo la boda no es la única ocasión donde se ejecuta. La interpretación de la alboreá en un ámbito religioso comunitario será el objeto de estudio en este trabajo y constituye, como veremos, un acto ritual con paralelismos claros con respecto al caso nupcial. En las letras de sus versos quedan vertidas todas las significaciones que aluden a las diferentes etapas de dicho acto nupcial. Así, encontramos versos que hacen referencia al preámbulo, acto y desenlace del ritual.



Fig 4.2. Se ilustra el concepto “...la hija salió victoria..”.
Fotografía tomada de internet (23 mayo 2017).

*En el carro de la infanta
he gastado un dineral
para venir a tu boda
de madrugada.
En un verde prado
te pedí pañuelo
salieron tres rosas
como tres luceros.
¿Dónde está el padre de la novia?
hija salió con victoria.*

Añadimos a las letras anteriores otras significativas que, generalmente se interpretan por bulerías y han trascendido al repertorio usual para el *fin de fiesta* en festivales flamencos. Véase, por ejemplo, cuando el novio muestra su orgullo del resultado “positivo” de la prueba de castidad de la novia:

*Esta noche mando yo,
mañana mande quien quiera,
esta noche voy a poner
por las esquinas banderas.*

Otras coplas recuerdan el motivo de guardar la honra bajo pena de descrédito:

*Guárdalo que es bueno,
te acompañará
que si no lo guardas,
sóla te verás.*

Véase, por último, referencias a la celebración:

*En aquél rincón
hay un barril tapao
a mi Dios le pío
que sea fino amontillao.*

Es un hecho, generalmente aceptado, que el objeto de la alboreá es, en primera instancia, ensalzar la castidad de la novia, “probada” en un acto previo al matrimonio: “la prueba del pañuelo”. Dicha prueba es llevada a cabo por mujeres gitanas expertas llamadas en algunos contextos “picaoras” quienes garantizan el resultado positivo mostrando el pañuelo manchado tres veces, que es expresado en la lírica de la alboreá mediante la figura simbólica de las tres rosas. Un resultado negativo supone que no haya boda y la deshonor de la familia de la novia. El grado de aprobación de dicho rito entre los colectivos gitanos debido entre otras razones a la heterogeneidad del mismo es variable, ya que, si bien en algunos marcos

socioculturales es requisito de exigencia estricta en las mujeres jóvenes, en otros se desaprueba rechazándose su práctica. El “éxito” de la prueba, para algunos autores, verifica el control riguroso de la paternidad sobre su propia parentela, lo que justifica su “honor” frente a otros grupos de parentesco.

Las comunidades gitanas, están basadas en un patrón de relaciones familiares que presentan en una gran mayoría una organización social estructurada sobre grupos de parentesco o linajes patrilineales, que aprueban y articulan el sistema social gitano de forma autónoma (San Román, 1976). Este sistema social está asentado sobre la oposición de linajes en competencia por lo que la fuerza, las capacidades y habilidades de los individuos son primordiales en la consideración social de los mismos). La boda, en este sentido, es un instrumento que contribuye a la garantía de control social y forma parte de las estrategias de "alianza" entre grupos de descendencia.

El acceso a la educación, a los medios de comunicación, y sobre todo el acceso de las mujeres gitanas al mundo laboral¹⁵, son elementos que contribuyen a un cambio en la concepción de lo femenino diferente a la de las sociedades más tradicionales. Esto podría explicar que la celebración de los rituales de bodas gitanas en la actualidad oscile entre su desaparición en familias antes más tradicionales y su mantenimiento y revalorización en ciertos contextos circunscritos a barrios marginales de grandes ciudades. En estos últimos podemos evidenciar, asimismo, una evolución de la alboreá hacia formas y ritmos influidos por las modas tales como el acompañamiento de teclado y de grupos versátiles sustituyendo a instrumentos tradicionales como la guitarra o una evolución hacia compases más cercanos a la música pop, a la rumba-canción dirigida a un segmento de consumo más amplio. Esta evolución puede suponer una puesta en valor desde el punto de vista social y de mercado en detrimento de su valor formal desde el punto de vista del sonido flamenco. La heterogeneidad de los contextos socio-culturales vinculados al colectivo gitano entre la marginación social y el “aculturamiento payo”, puede

¹⁵ Esto posibilitado por iniciativas para la integración laboral de programas de inserción laboral como CAM ROMÍ de la fundación secretariado gitano FSG o el primer proyecto europeo para la inserción laboral de mujeres gitanas en el 2007 del Gobierno andaluz.

explicar el desuso del ritual y por ende, de la utilización en el mismo de la alboreá en algunas zonas de España.

Desde una perspectiva antropológica, C. Cruces (Cruces, 2002) aplica la diferencia conceptual *valor de uso* y *valor de cambio* a las formas flamencas según se circunscriban a contextos privados o públicos con el fin de entender los distintos significados y la calidad de las relaciones sociales que se generan a partir de los mismos. Según esto, la alboreá adquiere significado como valor de uso en el ámbito privado de las bodas gitanas, y se convierte en rito en tanto que se canta en los diferentes momentos del ritual. Hablar del valor de cambio que supone la alboreá implica hablar de su producción musical. Resulta destacable en este punto el hecho de que las grabaciones de alboreás son numerosas, con respecto a la cantidad de veces que se interpretan en espectáculos flamencos.

La boda supone una reelaboración de modelos sociales en base a modelos propios y es una institución central para la reproducción de la identidad étnica así como mencionamos antes, una garantía de control social. En su aspecto ritual incorpora en sus diferentes etapas ciertos actos o pautas dotados de significación, expresiones musicales, discursos verbales y no verbales mediante los cuales sus participantes se sienten pertenecientes a un colectivo específico e interactúan entre sí. Desde este punto de vista se revela cómo institución necesaria para el establecimiento de los límites étnicos e interétnicos. Desde nuestra perspectiva, el ritual nupcial supone una dramatización o puesta en escena de un aspecto cultural decisivo para el colectivo que lo sustenta, en este caso el ceremonial de bodas. Es decisivo porque se revela como institución necesaria para el establecimiento de los límites étnicos e interétnicos, y es un instrumento que garantiza el control social. Es un modelo de práctica social que incorpora distintos elementos que lo dotan de significado y donde aparece la ejecución de la alboreá como un elemento decisivo que vincula mediante su uso a los miembros del colectivo. Apuntamos aquí el uso de este mismo elemento en la reelaboración de un concepto de identidad étnica en el ritual del cante por alboreá en la Semana Santa de Utrera, objeto de nuestro análisis en el apartado siguiente.

4.5 La alboreá en Utrera, un caso particular

Utrera es una localidad situada en la provincia de Sevilla, al sureste de la capital, en la comarca de la Campiña o tierras bajas del valle del Guadalquivir. Ha sido considerada por gran parte de la flamencología como lugar de creación y difusión del flamenco ya que, desde ella se aportaron muchos de los principales rasgos que lo definen. Como ejemplo citamos la aportación de matices estilísticos propios por parte de la familia de los Pinini, con Fernanda y Bernarda a la cabeza, pero también de cantaores como José Fernández Perrate, Pepa de Utrera, Curro y Gaspar de Utrera, la familia Montoya o Bambino, por citar algunos de los más destacados. Las aportaciones de éstos y otros intérpretes han sido difundidos en gran medida en los festivales “Potaje Gitano” desde 1957 (es el festival más antiguo de España) y en el “Mostachón de Utrera” desde 1984.

El colectivo gitano de Utrera, constituye un grupo étnico significativo por el número, pero también porque está presente y de forma activa en todas las capas de la sociedad, en las instituciones y en las manifestaciones culturales de forma visible. Es destacable el hecho de que en la mayoría de ellas, la expresión musical está presente y ésta evidencia una preferencia por el flamenco. No en vano, la hermandad de los gitanos de Utrera, es la misma corporación que organiza el “Potaje Gitano”. Sin embargo, según Manuel Peña¹⁶, periodista especializado en flamenco de Utrera, y uno de nuestros informantes privilegiados “...el cante por alboreá está en desuso en las bodas gitanas utreranas, como también lo están las bodas por el rito gitano. Al menos yo no he oído de ninguna últimamente...” Esto podría estar propiciado en parte por la adopción de modelos sociales contemporáneos en detrimento de otros más tradicionales, como ya apuntábamos en la sección anterior.

El fenómeno etnomusicológico, objeto de estudio en este trabajo, posee como rasgo diferenciador el hecho de que se canta la alboreá a la Virgen de la Hermandad de los Gitanos a su paso por la calle Nueva en la procesión en la “madrugá” del Jueves Santo de la Semana Santa, aunque más recientemente también se le canta al paso del Cristo de los Gitanos.

El origen de la alboreá como interpretación flamenca no está datado en la actualidad. Sin embargo, en el caso de Utrera, el origen del uso de la

¹⁶Entrevista realizada al periodista Manuel Peña en Utrera, Febrero de 2010.

alboreá como expresión musical en un evento festivo-religioso sí podemos situarlo en el año 1958. En este año, procesiona por primera vez la Hermandad de los Gitanos aunque fue fundada anteriormente, en 1955. En palabras de Manuel Peña:

... es la madre de Miguel Vargas “Bambino”, junto con otras mujeres gitanas, quienes deciden cantar por alboreá a la Virgen con el fin de exaltar su pureza y animar el paso de la Hermandad por la Calle Nueva, calle de los gitanos...

... desde ese momento el cante, se convierte en rito, en tradición, actualmente dicho acontecimiento está ganando adeptos, pues otras familias gitanas residentes en otras poblaciones se acercan a participar en él...

Para mostrar el auge que está tomando el fenómeno basta reseñar el hecho de que en la actualidad aparecen nuevos autores de letras de alboreá como nuestro informante, el profesor de la Universidad de Sevilla Juan Carlos Dana, y ediciones musicales tales como el CD “La Madruga de Utrera”¹⁷, patrocinado por las instituciones locales, donde se hace un recorrido por distintas interpretaciones actuales.

En Andalucía existen diversas ocasiones de ejecución del flamenco donde se ejecutan distintos estilos a Imágenes religiosas. Junto a las que figuran como objeto de estudio de esta memoria, destacamos otros ejemplos como el cante de campanilleros a la Imagen de la Inmaculada en Navidad o las sevillanas en “las Cruces” en la Palma del Condado (Huelva). Estos palos tienen distinto carácter y se adecúan al carácter atribuido por los colectivos a los momentos del calendario religioso en que se lleven a cabo. Por ejemplo, en Semana Santa el estilo más cantado es la saeta, bien en sus formas más primitivas o flamencas, por martinetes, seguiriyas o carceleras, dependiendo en gran medida de la zona geográfica. En Andalucía se considera que la saeta es pertinente porque su carácter solemne y grave se adecúa al carácter de la ocasión en la que se interpreta ya que se le atribuye carácter semejante. El carácter del cante festivo de la alboreá en la procesión religiosa del Jueves Santo, es similar al carácter del cante festivo por bulerías que se interpreta ante el Cristo de los Gitanos de Sevilla en la misma fecha. En este sentido, atendiendo al carácter del palo que se

¹⁷La Madruga de Utrera, CD patrocinado por el Ayto de Utrera, 2010.

interpreta y al momento del calendario religioso en el cual se lleva a cabo, podemos hablar en ambos casos de excepcionalidad. Hay que destacar que existen otros casos similares en la práctica del cante por alboreás dedicado a imágenes devocionales, aunque se ejecutan en distintos momentos del calendario religioso distinto al de Semana Santa. Algunos casos que hemos podido recabar de información en internet y con informantes del lugar son la romería de la Virgen de los gitanos en Cabra, Córdoba y en la romería de la Virgen de los Remedios en Fregenal de la Sierra, Badajoz. No sabemos si son réplicas del fenómeno que ocurre en Utrera. Estas prácticas pueden encontrarse difundidas en youtube¹⁸ aunque las grabaciones de audio de alboreás dedicadas a una Imagen son muy escasas.

4.6 Análisis teórico del objeto de estudio

Nuestro interés en este apartado está centrado en el fenómeno *cante por alboreá a La Gitana*, imagen de la Virgen de La Esperanza de la Hermandad de los Gitanos. Si bien podemos establecerlo como el acto ritualizado decisivo en nuestro estudio, no podemos dejar de considerarlo en relación a otros actos formando parte de un proceso ritual más amplio y que es a la vez el marco religioso y devocional donde cobra un nuevo sentido con respecto al ritual de bodas: La procesión de la Hermandad de los Gitanos de Utrera.

Realizamos nuestros análisis sobre la base del material empírico que recogimos en sucesivos trabajos de campo durante los años 2011 al 2016 consistentes en entrevistas, participación por nuestra parte en distintos eventos culturales locales, observaciones de campo en la propia procesión, recogida de material bibliográfico y sonoro así como grabaciones “in situ”. Aunque los objetivos en cuanto a contenidos son comunes, en los tres casos concedemos un peso a un u otro aspecto dependiendo de nuestros intereses particulares. Así en el caso de Utrera, las preguntas a nuestros informantes Manuel Peña y José Dana estuvieron dirigidas al origen histórico del evento que analizamos ya que en este sentido son impulsores del mismo y testigos privilegiados. Con respecto a nuestro informante de contacto Juan

¹⁸ Videos de interés:

https://www.youtube.com/watch?v=1ARDtQvflr0&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?v=nNN2U6A0ONY&feature=player_detailpage

http://www.youtube.com/watch?v=rsmWInVfWp0&feature=player_detailpage

Carlos Dana, informante de contacto que nos abre las puertas al campo, irán dirigidas a las claves culturales y sociales del mismo.

Nuestra posición en el campo nos instala como observadores. El grado de participación fue variable en los diferentes momentos ya que, si bien nos permiten estar en lugares privilegiados como espectadores de la procesión, en los momentos álgidos como al pasar por la *calle nueva*, los participantes manifiestan hacia nosotros cierta actitud de reticencia. El trabajo etnográfico realizado nos permite extraer datos de las características del evento que estudiamos. Como tal, constituye un fenómeno público de actuación o performance que se centra en un aspecto de la experiencia del grupo social involucrado, en este caso una procesión en torno a una Imagen devocional vinculada a la etnia gitana en Utrera. Esta clasificación nos permite centrarnos en la particularidades del mismo como unidad de análisis aplicando la categorías descriptivas y de análisis derivadas de la idea de performance cultural (Bauman, 1992). Elegimos este modelo de análisis por tres razones fundamentalmente:

- Por su consistencia metodológica con el objeto de estudio.
- Por la pertinencia de nuestra concepción acerca de la naturaleza del evento con respecto a la idea local acerca del mismo.
- Por su fecundidad explicativa ya que nos provee de una lente metodológica multidisciplinar que nos permite dar el salto disciplinario en la consideración de aquellos fenómenos que no se agotan en el estudio formal de la música o en otras visiones parciales de áreas de conocimiento con rígidas fronteras disciplinarias.

El análisis desde este punto de vista nos permite ver los elementos decisivos que se ponen en juego y dan forma al modelo de práctica que constituye el foco de interés en nuestras investigaciones. Como evento resulta ser una práctica expresiva de carácter popular y de naturaleza participativa, un espectáculo ritualizado, festivo y culturalmente orientado. La pertinencia del cante por alboreá en un contexto religioso denominado de Pasión por los Católicos explica esta orientación cultural ya que en otras localidades no es pertinente su uso al asociársele sentidos festivos, no acordes con la clave en los que se piensan han de interpretarse éstos. Este modelo de práctica expresiva, manifiesta una teatralización, actuación o

representación de un aspecto cultural para ellos mismos y para una audiencia. En consecuencia con esto, como objeto de estudio es coherente con el modelo de análisis de performance cultural ya que satisface los requisitos teóricos que garantizan el análisis desde este punto de vista. En el capítulo donde establecemos la metodología aportamos varias razones de la pertinencia del análisis según este modelo de descripción y análisis. Por otra parte, basándonos en elementos tales como sistemas de significación, símbolos, mensajes, transmisión y discursos, podemos hablar de estas actuaciones como fenómenos comunicativos, lo que justifica el análisis semiótico o del significado de las actuaciones culturales.



Fig 4.3. Mujeres gitanas de Utrera contando a “La Gitana”.Fotografías propiedad de la Hermandad de los gitanos de Utrera.



Fig 4.4. Cantando por alboreás en la Calle Nueva. Fotografía propiedad de la Hermandad de los gitanos de Utrera.

4.6.1 Descripción analítica de los elementos expresivos del performance

La aplicación de la categoría analítica de performance cultural a la presente ocasión religiosa nos permite verla en relación a los elementos que la componen como un fenómeno comunicativo. Esto nos lleva al análisis de los mismos como elementos dotados de significación y a cómo intervienen y refuerzan el significado de la actuación cultural como “un todo”. En esta memoria vamos a centrarnos en los que consideramos relevantes para nuestros propósitos. Nos centramos en el cante, ya que es éste el foco de interés de nuestro estudio. A continuación analizamos los elementos relevantes que componen la performance:

- **El marco de actuación y escenas.** Viene dado por una procesión en torno a las Imágenes devocionales de la hermandad de los gitanos de Utrera en jueves de la Semana Santa. La procesión se desarrolla con un modelo tradicionalmente usado en rituales católicos de igual carácter (hay una amplia cultura al respecto). Desfilan dos pasos llamados “de Misterio” Un Cristo, obra anónima del siglo XVII y La Virgen de la Esperanza, talla de la segunda mitad del siglo XX. De esta Imagen se dice en Utrera “... que conoce bien a los gitanos”, lo

que aporta una idea de la fuerte vinculación de la Imagen con el colectivo. La programación de la misma, incluye tres momentos bien diferenciados que se suceden temporalmente y que se reiteran en sucesivos años. Cada uno de ellos viene más o menos delimitado por marcadores temporales de actuación que son los horarios instituidos por los organizadores del evento y por marcadores espaciales que son las diferentes escenas que componen un mismo marco de actuación instituidos de igual forma. Pese a ello como veremos más adelante estas se subvierten en algunas escenas como parte de una intencionalidad dirigida a reforzar la identidad étnica.

En aras de una descripción más detallada dividiremos dicho desfile procesional en tres tramos espacio- temporales sucesivos que llamaremos T1, T2, T3 y que se corresponden con lo que consideramos tres escenas dentro del mismo performance ritual.

T1. Desde la salida de la procesión desde la iglesia de Santiago hasta la llegada a la calle Nueva o “calle de los gitanos” entre las doce y media y dos aproximadamente. En este primer tramo aparecen los elementos propios de una comitiva procesional al “uso” en Andalucía. Dicha comitiva va precedida de una banda de música interpretando marchas de “Semana Santa” dedicadas a diferentes imágenes de culto. A continuación, la Cruz de Guía así como los estandartes representativos de la Hermandad. Precediendo a las imágenes los nazarenos desfilan en dos columnas, vestidos con una indumentaria cuyas características codifican la pertenencia a la hermandad y la situación en el cortejo. Los nazarenos portan velas. Entre ambos pasos desfilan los representantes eclesiásticos y los de la hermandad. Tras la banda de música de la virgen desfila una comitiva de devotos, tanto gitanos como no gitanos siguiendo a las imágenes en todo su recorrido oficial. Destacamos una mayor presencia de mujeres gitanas junto al paso de la Virgen conforme se va acercando la comitiva a la calle Nueva. Nos disponemos delante el palio de la Virgen junto a los acompañantes de los nazarenos.

T2. Calle Nueva. Desde las dos a las tres de la madrugada aproximadamente. La entrada en dicha calle es el momento álgido y exultante de la procesión. Sujetos activos y observadores dan

grandes muestras de júbilo interpretando palmas a compás de tangos y cantando la estrofa que remata el cante por alboreá o “Yeli”. La banda de música deja de tocar y se salen de la comitiva al principio de la calle incorporándose cuando las imágenes terminan el recorrido por la misma. La procesión en este punto no va dirigida por representante eclesiástico alguno sino que “es dirigida” por los miembros del colectivo gitano involucrados en la misma. Como ya apuntábamos en párrafos anteriores, el paso por la Calle Nueva no es aleatorio puesto que no sólo se trata de un enclave geográfico de paso de la Hermandad, sino que se trata de un lugar donde estuvieron asentadas las familias gitanas durante un cierto tiempo. En primer lugar, es un enclave de referencia de un pasado colectivo y, por otro lado y en el marco devocional que estamos analizando, contribuye al juego que integra y diferencia al colectivo de los gitanos de Utrera del resto de los observadores no gitanos. La calle Nueva es parte esencial en el significado de la actuación e influye en la forma en cómo participan los actores. El significado como eje de pertenencia se expresa en las letras y se realza por los recursos expresivos utilizados en la ejecución de la alborea. Estos son intensificación de la voz, cante *ad libitum*, reproducción corporal del ritmo musical, reiteración de las letras y énfasis mediante la percusión de las palmas de manera colectiva e individual entre otros. La ejecución del estribillo o yeli al final de la estructura melódica principal, funciona de dos maneras, una como elemento de transición en la comunicación ya que pone fin a la ejecución del cante y por ende del mensaje que contiene. Otra como elemento de redensificación del mensaje de pertenencia étnica.

¡Que bonita viene

que bonita va;

en la calle Nueva

por la madrugá.

La propia sonoridad melódica de la alboreá produce reacciones exultantes en el colectivo de gran intensidad. Este fenómeno nos permite el gran papel del cante como resonador simbólico de la identidad social dramatizada en este marco.

T3 Desde el final de la calle Nueva hasta la entrada en la Iglesia. En este momento, se produce la reincorporación de la comitiva de los representantes eclesiásticos y corporativos así como la banda de música. En este último tramo la procesión recupera el orden establecido aunque de manera menos estricta que en el primer tramo. Los pasos están acompañados en todo momento de grupos de gitanos quienes siguen cantando por alboreá así como tangos y bulerías por soleá hasta la entrada de las Imágenes en la iglesia de Santiago sobre las cinco de la mañana.

- **El ritual.** La expresión cultural que estamos analizando tiene forma de ritual religioso. Desde esta perspectiva, observamos en su desarrollo una serie de actos y comportamientos por parte del colectivo implicado que se repiten desde la institucionalización de la misma¹⁹. Dichos actos se suceden en todo el proceso ritual y nos dan una idea, sobre todo por el uso de la alboreá en este ámbito colectivo, de la consideración religioso-festiva que los mismos tienen del evento. Así encontramos los siguientes descriptores:

1. Reunión en ámbitos domésticos de los miembros de la familia en torno a bebidas y comidas antes y durante la realización de la fiesta. Es interesante destacar el término que le asocian a una bebida especial, el “pretóleo”, término émico que significa bebida mezcla de aguardiente y coñac, propiciatoria del buen ánimo durante el desarrollo de la misma. En este caso estos actos de consumo están llevados a cabo en un contexto de distribución de bienes y están fuertemente relacionados con el refuerzo de lazos y relaciones entre los participantes.
2. Un patrón estético consistente en un gran ornamento y el uso de joyas en la indumentaria. Destacamos aquí que el mismo patrón se observa tanto en las participantes como en la imagen de la Virgen (Gran profusión de joyas y abalorios como pendientes y

¹⁹ Según nos relatan los informantes en el trabajo de campo.

anillos de gran tamaño y realizados en materiales brillantes) dicho patrón tal y como nos manifiestan los informantes es el resultado de las preferencias estéticas del colectivo en ambientes festivos.

3. Agrupaciones de hombres y mujeres por separado y dispuestos de manera diferente durante la procesión. Las mujeres suelen disponerse en grupos delante del paso de la Virgen y son comandadas por los varones miembros mientras éstos observan en actitud de vigilancia el buen desarrollo de la misma. Este hecho nos sugiere que el grupo en cuestión mantiene en este contexto comportamientos asentados en estructuras tradicionales de patriarcales. Todo lo cual nos indica que conviven en dialéctica el mantenimiento de la vida tradicional gitana y modelos resultantes de un alto grado de aculturación al mundo payo local que manifiesta la minoría étnica gitana en Utrera.
4. El análisis sobre las observaciones in situ nos permiten clasificar al evento como ritual religioso comunitario de solidaridad según la clasificación de Wallace que cita Harris (Harris, 2004:414). En este caso concreto, el colectivo gitano de Utrera, organizado en torno a una hermandad, asume la responsabilidad de celebrar anualmente este ritual que consideramos esencial para subrayar la etnicidad del colectivo. Si bien esta misma responsabilidad es asumida en los rituales nupciales, éstos tienen distinto carácter pues se consideran ritos de paso, por lo que estaríamos ante otro fenómeno emergente resultado de la adaptación en un ámbito religioso.
5. Desde nuestro análisis, este fenómeno es un evento regido por normas en el que se reiteran una serie de actos con características rituales de adaptación social (Rappaport, 1977:27,30) dirigidas a preservar el sistema en este caso cultural del que dependen frente a fluctuaciones externas. El ritual en este caso se nos muestra como un medio con un gran poder de movilización y congregación del colectivo. En el sus participantes desarrollan ideas de pertenencia o membresía con respecto al grupo mediante las acciones que realizan y desde las que comunican ideas de liderazgo con respecto a otros grupos presentes en el acto. Es más, como exponemos en el punto siguiente, podemos considerar que se hace uso de este ritual para reafirmar la identidad gitana

diferenciándola de la no gitana y, como consecuencia, no adolece de aspectos de rebelión en el sentido de gitano contra no-gitano. Ello podría explicar comportamientos de carácter impositivo como el impedir entrar a la banda de música en la calle Nueva o impedir a los no-gitanos la colocación en lugares estratégicos delante del paso de las Imágenes por poner algunos ejemplos. Es decir se está produciendo un cambio en los roles sociales en la interacción con respecto a la vida cotidiana en tanto que se está generando un control enérgico, como pudimos constatar en el campo, sobre los no pertenecientes al colectivo y sobre las autoridades instituidas en la vida civil. En ambos la alboreá cumple una función de refuerzo étnico.

- **La alboreá como vehículo expresivo-musical.** Para transmitir significados el ritual involucra expresiones y a actos estereotipados y formalizados entre los que se encuentra el cante. En este punto vamos a considerar los recursos expresivos musicales utilizados para realzar y vehicular el mensaje, ritmos, sonoridades así como la utilización de las mismas por su pertinencia contextual. Destacamos el uso del ritmo de bulerías por soleá, con un acompañamiento percutido del compás con palmas e incluso un esbozo de baile acompasado. El hecho de que la propia Imagen es movida por sus portadores con este ritmo refuerza la idea de la impronta festiva que se le aporta con estos recursos. Las interpretaciones suelen ser grupales, sobre todo los estribillos, aunque también aparecen solistas que, en alguna ocasión, entonan un romance por bulerías. Destacamos aquí que se han elegido ritmos y cantes “festeros”, para esta proclamación de la pureza frente al cante solemne por saetas que es, como sabemos, el estilo musical propio de los cantes a Imágenes en la Semana Santa de la mayoría de los enclaves andaluces e incluso fuera de Andalucía. Este punto es de radical importancia para nuestro análisis ya que le aporta el carácter diferenciador con respecto a otros fenómenos similares. Así, en la procesión del Santo Dios en Mairena del Alcor que analizaremos en el capítulo siguiente no sería pertinente la ejecución de la alboreá como vehículo expresivo de religiosidad. La pertinencia o la aceptación del cante festivo en este ámbito religioso descansa en la idea de la pertenencia

al colectivo y está fundada en la tradición así numerosos informantes coinciden en la misma idea: *...la alboreá es el cante de los gitanos....* Desde el punto de vista de la competencia musical el criterio que lo hace legítimo no es tanto la habilidad técnica del intérprete, como la pertenencia a una familia gitana, lo que no implica necesariamente ser habitante de la localidad, sino pertenecer a una de las familias con raíces en dicho enclave. Los hombres permanecen dentro del escenario velando por el “correcto” desarrollo del ritual, aunque en determinados momentos puedan acompañar haciendo compás con palmas o incluso cantar.

- **Un sistema de significantes de mensajes gestuales.** Las expresiones no sólo están relacionadas con los discursos verbales sino que incluyen también: Realización de gestos, levantamiento de brazos, miradas dirigidas que tienen como receptor principal la Imagen. Estas constituyen manifestaciones de fervor y son comunes en muchas manifestaciones religiosas de Andalucía. Por otra, cabe destacar otros mensajes gestuales dirigidos a distintos receptores: mensaje gestual de actor a actor, de ejecutante a ejecutante como miradas y gestos de complicidad que significan la aprobación de lo que está sucediendo sobre todo mediante la ejecución del cante. De actor a espectador gestos desaprobatorios con un claro carácter normativo indicando su rechazo a los sujetos pasivos no gitanos que ocupan lugares de privilegio delante del paso. Así como gestos aprobatorios y desaprobatorios de espectador a espectador. Todo ello sugiere el conocimiento tácito de unas reglas o competencia en el comportamiento ritual tanto para las actividades rituales como de la interpretación del cante.
- **Mensajes.** En la performance el ritual se convierte en un escenario donde se dirimen y reclamen relaciones de poder. La efectividad de estas descansan en el potencial comunicativo del mismo. De acuerdo con Bordieu (Bordieu, 1977: 116) los rituales son desplegados y recibidos a través de esquemas de percepción que están profundamente enraizadas en las condiciones materiales de existencia de un grupo humano. Rappaport, en la práctica ritual,

distingue dos clases de mensajes resultado de la recepción y de la codificación de estos esquemas de percepción. Estos son mensajes canónicos, relacionados con convenciones y preceptos morales enraizadas en el desarrollo litúrgico y mensajes autoreferenciales, relacionados con las condiciones físicas, psíquicas y sociales de sus participantes, tanto individuales como grupales (Rappaport, 1999: 52-58). En este caso, a tenor de los mensajes se observa que el objeto fundamental que se persigue con este acto es doble. Por un lado, exaltar los atributos étnicos de las imágenes atribuibles al colectivo involucrado (“morenería”, “gitanería”), y por otro, realizar un acto religioso de petición. Con respecto al primero, se canta al pelo negro de la Virgen, a la cara morena gitana, es decir, se ensalzan los rasgos propios específicos que el colectivo acepta como rasgos raciales “de suyo” con objeto de reforzar la ligazón étnica con la Imagen. El uso frecuente de bautizar en el colectivo gitano con el nombre Manuel a los miembros varones constituye un signo identificativo del mismo y manifiesta esa misma ligazón. Véase cómo llaman al Cristo de La Buena Muerte en la siguiente estrofa de una alboreá utrerana:

*Pegaito al madero
estaba Manuel
qué fatiga le hicimos
¡Ay! De padecer.*

Por otro lado, como muestra del cante como vehículo de petición podemos esbozar la siguiente letra:

*Que mi gente esté bien
sin fatiga ni doló,
a mi Cristo yo le rezo,
pidiéndole por tó.*

Observamos en el mensaje de la siguiente alboreá una referencia a la familia gitana, al paso de la Virgen por su casa. Esta referencia no es aleatoria ya que la familia como dijimos en párrafos anteriores es la forma

de organización social en la que se estructura el colectivo gitano de manera autónoma.

¡Ay alevanta a la Virgen pà arriba

¡Ay alevanta a esa Virgen pà arriba!

Que se despida de su familia.

En la siguiente estrofa se adapta una letra clásica dedicada a la novia en las bodas gitanas para dedicarle pleitesía al Cristo:

¡Ay ese Cristo que no se mueva!

¡Ay alevanta a ese Cristo despacio!

¡Que hasta bonito tiene los brazos!

En este sentido, podemos clasificarlos como mensajes autoreferenciales ya que no son meros mensajes informativos sino que materializan contenidos significativos para la comunidad. La alboreá es un indicador o índice cultural que indica membresía colectiva en este caso. Además, su ejecución les permite en este marco llegar a la idea definida por Victor Turner como *experiencia de communitas* (Turner, 1969: 95-96) De acuerdo con el autor, la mayoría de rituales integra una etapa definida como liminal que implica el desapego de la existencia diaria y la creación de lazos comunes entre los participantes. En este estado la estructura social es ignorada y se genera una comunidad indiferenciada. El momento de la calle Nueva es una manifestación de liminalidad. En ella mediante la utilización de recursos expresivos se produce un incremento de aspectos emocionales que provoca una alteración social. En este sentido los individuos indiferenciados como comunidad provocan una rebelión que tiene como consecuencia en esa escena principal la toma de autoridad. Esta como en otras manifestaciones populares religiosas en Andalucía, tiene forma de “secuestro” y manifiesta características semejantes a las que describe Moreno (Moreno, 1977).

- **Participantes.** En función del criterio de la ejecución del cante distinguimos entre participantes activos y pasivos. Desempeñan un papel activo en el performance el grupo de mujeres gitanas que tienen la exclusividad de cantar por alboreá a la Imagen.

Generalmente actúan en grupo y sólo excepcionalmente intervienen solas. Los espectadores participan de igual forma pero no son activos en cuanto al canto y en su mayoría son conocedores, tanto de los códigos musicales como de los códigos de comportamiento a tenor de la actitud en la escena.

4.7 Apuntes para un futuro estudio comparativo con fenómenos similares

Introducimos en esta sección algunos fenómenos musicales de carácter ritual que se realizan en distintos puntos geográficos dentro y fuera de España y que pudieran ser utilizados como continuación de esta memoria para realizar un estudio etnomusicológico comparativo con el caso que aquí nos ocupa. Existe un caso de similares características en la Hermandad de los Gitanos de Sevilla, donde se canta por tangos y bulerías en la puerta de la Iglesia antes de la salida y después de la entrada de los pasos, pero no durante el desarrollo de la procesión. Por otra parte, además del canto por saetas, que es usual en muchos puntos de la geografía española, existen cantos dedicados a imágenes en distintas romerías como son la del Rocío en Almonte (Huelva) o la de La Cabeza en Andújar (Jaén).

Los rasgos diferenciadores entre canto por alboreá en Utrera y otras manifestaciones son el uso de la *alboreá para transmitir el mensaje* así como la utilización del evento en sí mismo *para reafirmar la identidad del pueblo gitano* como etnia.

En otros países, también pueden encontrarse cantos rituales a Imágenes como tradición en fiestas. Como ejemplos tenemos el caso de las procesiones en Sicilia o las peregrinaciones hacia la Virgen de Guadalupe en México. Por otra parte, cabe destacar que existen algunos fenómenos musicales merecedores de un estudio comparativo profundo con el fenómeno que aquí analizamos tal como el caso de la *cumbia mexicana*, género musical utilizado en distintos rituales como el *Xantolo* o el *Carnaval* y que pertenece al sistema musical de la Huasteca en Méjico.

Según el etnomusicólogo G. Camacho (Camacho, 2007), existen dos ocasiones musicales en donde se ejecuta la cumbia y otros sonos huastecos: “...corresponden a estos dos campos, divino y humano....ya sea dirigida a las deidades o a los hombres”. En el campo de lo divino, encontramos los

rituales relacionados fuertemente con la *veneración de los muertos* y las *fiestas patronales*. En el campo de lo humano, la *fiesta de los quince años* y las ceremonias relacionadas con la *producción del maíz*, donde se ejecuta una pieza llamada la *Xochipitzahuac*. Esta última pieza se interpreta también en las bodas e incluso en algunos ritos fúnebres. Estas ocasiones (eventos) aparecen también en el caso que nos ocupa, permitiéndonos encontrar ciertos vínculos entre la fiesta de los quince años y el ritual nupcial gitano en tanto puedes ser considerados como *ritos de paso*. Por otra parte, la *Xochipitzahuac* tiene un campo semántico asociado a la Virgen, a la madre, a la tierra, a la fecundidad, reconocible también en los cantes de alboreá.

Finalmente, apuntamos que el uso de este sistema musical (los cantes por alboreás) en la reivindicación de una identidad étnica también tiene homologías en otros enclaves hispanoamericanos, como por ejemplo en caso de las músicas rituales de los *abakuá*, nombre por el que se conoce a un colectivo o sociedad masculina afro-cubana (Cabrera, 1975). Esta asociación surgió en las primeras décadas del siglo XIX en los momentos de mayor hostilidad hacia el esclavo y el negro. Lo abakuás realizan ceremonias privadas regidas por cantos y percusiones de origen africano, así como procesiones públicas con imágenes de sus deidades donde la participación está reducida a los hombres de la sociedad.

Finalmente, encontramos también ciertos elementos de similitud en las bodas tradicionales de Anatolia en Turquía. En este sentido, sería de interés realizar un estudio comparativo basado sobre todo en aspectos sobre la relación entre el desarrollo ritual y la música que se interpreta en la performance cultural donde se desarrolla su ejecución.

4.8 Conclusiones y trabajos futuros

De la investigación realizada para este caso inferimos una serie de conclusiones que mostramos en los siguientes párrafos.

- El cante por alboreá, dentro de la actuación cultural que estudiamos, se nos revela como un vehículo expresivo de religiosidad popular basado en un modelo de corte pragmático que tiene más de petición que de planteamiento ideológico. Su ejecución posibilita una experiencia colectiva de religiosidad pero también de adscripción a una cultura en tanto que ésta (o un aspecto de ésta en nuestro caso

religioso) es “actuada” y representada con unos recursos expresivos que son considerados como propios.

- El ideal de pureza es el foco simbólico del evento. También es la idea rectora de la actuación y la que pone en movimiento la actuación mediante unos elementos dramáticos y comunicativos como escenas, códigos, formas y géneros. Los actores hacen y rehacen en la actuación eligiendo de su cosmos una serie de vehículos expresivos para representar su propia etnicidad entre los que destaca el flamenco.
- Resulta evidente que la utilización de la alboreá en este ámbito supone un cambio de escenario: de la boda a la procesión. Sin embargo, constatamos que el objeto que se persigue con su uso como vehículo expresivo es el mismo: la exaltación de la pureza. Este valor es por tanto atribuible tanto a las novias gitanas como a las imágenes devocionales. Por tanto estamos ante un fenómeno que no afecta a la estructura formal de la música que se interpreta ya que la adaptación de las letras al nuevo marco no afecta al modelo melódico, elemento definitorio de la alboreá como estilo flamenco. El uso del flamenco y, concretamente, de dicho estilo como canto de exaltación a una Imagen religiosa constituye un fenómeno emergente de una nueva narrativa adaptada a la nueva situación donde permanece invariable la forma musical y el significado.
- El evento que estudiamos constituye un fenómeno comunicativo. El uso de la alboreá en este marco de actuación religioso tiene una doble función. Por una parte, como canto de culto y exaltación tiene como referente primero a la Imagen devocional. Por otra, en base a su uso específico en este marco concreto y por los recursos de refuerzo comunicativos, expresivos y situacionales (Calle Nueva) que utiliza, tiene otra función de distinto carácter: el servir de herramienta de fortalecimiento étnico. Esta última función es doble y deliberada, ya que se espera el auto-reconocimiento étnico a través de la misma y el reconocimiento étnico por parte de los receptores segundos que constituyen en este caso el público presente. Esto es

propiciado en la ocasión performativa en tanto está vinculada a este determinado grupo étnico y porque el uso de la música, y en concreto del cante por alboreá está tan institucionalizado y arraigado en este ámbito desde sus orígenes de tal forma que sería indisoluble de éste.

- Desde el punto de vista metodológico, la aplicación de la categoría conceptual de actuación cultural como herramienta de análisis, nos permite observar dichos escenarios performativos como un ámbito social especial, enmarcado espacio-temporalmente. A partir de la interacción social, cultural y simbólicamente orientada se posibilita la reafirmación social del grupo pero también, como hemos visto en la calle Nueva, la subversión de los roles de la vida social institucionalizada. La ejecución vocal de la alboreá en este marco religioso es uno de los elementos que lo posibilitan por medio de la expresión musical.
- La consideración de dicha práctica bajo los puntos de vista citados nos permiten verla como un ámbito de emergencia con un nuevo sentido ya que se canta a las Imágenes, con patrones nuevos de comportamiento social basado en el cambio de roles sociales y de una reelaboración de la experiencia religiosa.
- La pertinencia se justifica en este marco por la adecuación del carácter entre el evento y el palo y por la reapropiación étnica del mismo.
- Todo lo expuesto anteriormente sustenta la tesis de que el uso del cante por alboreá en la Semana Santa utrerana supone una adaptación del ritual nupcial que, lejos de limitarse a cambiar las letras (“Virgen” en vez de “novia”), supone una herramienta de reelaboración de la identidad étnica gitana local y, por tanto, el flamenco resulta la forma expresiva utilizada para llevar a cabo sus objetivos.
- Podemos decir que el caso de la alboreá en Utrera, como expresión musical en la madrugada de la Semana Santa, merece un estudio analítico, descriptivo y comparativo donde podemos observar el uso

del Flamenco por la comunidad gitana para expresar sentimientos tanto emotivos como identitarios. Utilizando el ritmo de bulerías por soleá, tan del gusto de la campiña sevillana, y adaptando las letras de las alboreás tradicionales interpretadas en bodas al caso de la exaltación a la Virgen (y al Cristo) de Los Gitanos, se ha confeccionado una tradición de carácter ritual que puede ser extrapolada a otros fenómenos que conforman la evolución del Flamenco. Un estudio multidisciplinar y profundo de este tipo de eventos que han venido ocurriendo en Andalucía a lo largo del tiempo puede ser de gran ayuda para entender el origen, evolución y sentido de la música flamenca.

- La continuación de este trabajo significa necesariamente una profundización en los conceptos aquí apuntados tales como un estudio etnomusicológico minucioso con un trabajo de campo exhaustivo así como un estudio teórico comparativo con otros fenómenos rituales que han evolucionado en otros enclaves, fundamentalmente hispanos. Por otra parte, y para dar contenido de rigor al sistema musical que aquí definimos, la descripción y análisis musical de un corpus significativo de alboreás resulta crucial para entender el fenómeno de la alboreá flamenca.

4.9 Anexo de capítulo. Material etnográfico

4.9.1 Ficha de campo. Caso 1. Fotogramas

SITUACIÓN GEOGRÁFICA	MUNICIPIO	Utrera
	PROVINCIA	Sevilla

ACTIVIDAD	TIPOLOGIA	Ritual religioso
	DENOMINACIÓN	<i>Madrugá del Viernes Santo</i>
	FECHA	Abril 2010
	PRINCIPIO ORGANIZADOR: EVENTO	Cantar a la Imagen conocida como <i>la gitana para ensalzar su pureza</i>

SECUENCIACIÓN	SECUENCIA TIPO	Situación de un colectivo de mujeres gitanas cantando a la Imagen
	SITUACIÓN ESPACIAL	Itinerario oficial del paso de la Hermandad
	ESCENARIO PRINCIPAL	Calle Nueva

PARTICIPANTES	MODO DE ORGANIZACIÓN	hermandad
	AGENTES	Grupo de mujeres gitanas. Hombres acompañando.
	OTRAS	Participantes de la procesión y espectadores

CANTE	TIPOLOGIA	alboreá
	CARÁCTER	festivo
	RASGOS QUE DOMINAN	Intensificación rítmica de bulería por soleá
	INTERPRETACIÓN	colectiva

TRABAJOS EN EL CAMPO	OBSERVACIÓN PARTICIPANTE	Observación “in situ”
	ENTREVISTAS	Flexibles. cuestionario orientativo
	INFORMANTES	Testigos y protagonistas de los inicios históricos del ritual Informante ” contacto”

REGISTROS DE DATOS	NOTAS DE CAMPO	manuales
	GRABACIÓN DE AUDIO	Del evento
	GRABACIÓN DE VIDEO	Del evento



Fig 4.4. La “Gitana” se acerca y sus fieles le cantan por alboreá “haciendo compás” con palmas. Fotografías de autoría propia.



Fig 4.5. Gestos de complicidad entre los gitanos de Utrera. El principal intérprete de esa noche recibe la aprobación de los demás intervinientes. Fotografía de autoría propia.

5 EL TRISAGIO “SANTO DIOS” EN LA PROCESIÓN DEL CRISTO DE LA CÁRCEL EN MAIRENA DEL ALCOR

5.1 Introducción

El presente capítulo constituye un análisis multidisciplinar enfocado en un canto litúrgico (“Santo Dios”) que se interpreta en un contexto socio-religioso y que en la localidad de Mairena del Alcor ha evolucionado hacia una forma flamenca. Desde un punto de vista musical, el hecho de que en la localidad sevillana se haya producido este cambio formal requiere un estudio particular que ponga en evidencia los recursos expresivos así como los mecanismos evolutivos que han intervenido en el mismo. Desde un punto de vista cultural, el hecho requiere un estudio de aspectos y motivos que llevan tanto al intérprete individual como al colectivo involucrado a un cambio de preferencia estético y por consiguiente, a la aceptación e institucionalización de un nuevo código musical en un mismo marco de actuación o performance.

Este doble planteamiento centra nuestro interés analítico en este capítulo que tiene como objetivo último mostrar la evolución de un fenómeno musical que puede servir como modelo interpretativo aplicable al estudio del origen y evolución de los estilos flamencos.

5.2 Justificación teórica y metodológica del objeto de estudio

Como ocurre en otras músicas tradicionales, motores que impulsan los movimientos evolutivos del flamenco son, entre otros, la tradición oral y las celebraciones populares. El presente trabajo constituye un análisis multidisciplinar de un fenómeno musical que se viene produciendo desde los años cincuenta del siglo XX en la localidad sevillana de Mairena del Alcor y que está sometido (desde entonces hasta nuestros días) a un cambio formal gradual hacia una forma estética flamenca. De esta forma, hablamos de una transformación que tiene como consecuencia el “paso de canto a cante”. Señalamos que el término “cante” tiene un significado genérico en el argot de los aficionados del flamenco y se usa tanto para referirse al estilo o “palo” (ej. cante por bulerías) como a la canción flamenca en general (ej. “el cante flamenco”).

El cante que centra el interés de nuestra memoria en este capítulo no está considerado como estilo flamenco. Sin embargo, por los rasgos interpretativos y formales que presenta podemos hablar que tiene un alto grado de “aflamencamiento” y en cuanto a su temática y desarrollo ritual podemos incluirlo en el ámbito de las tonás religiosas. Pese a esto, el estudio del cante Santo dios es acorde al tema y a los propósitos de nuestra memoria y se ajusta bien a la metodología propuesta de manera general para la misma en el capítulo 3 de la presente tesis. Si bien es cierto que la aplicamos en general a los tres casos de estudio hemos de adaptar ésta a las particularidades de este caso en particular, como veremos en los párrafos siguientes.

El cante Santo Dios, presenta muchas similitudes con la saeta flamenca tanto desde el punto de vista formal, ya que se ejecutan en el mismo marco religioso, presenta una gran ornamentación, dificultad de ejecución y supone una evolución de una saeta primitiva o un romance de la pasión más cercana al canto popular. La diferencia entre ambos casos está tal vez en el mayor grado de estilización de la saeta y la consideración de la misma como palo establecido. Pese a ello, no se ha establecido aún cuales son los procesos evolutivos que han hecho posible pasar de la saeta antigua o canto romance a la saeta flamenca, ya que los estudios al respecto son escasos o no aportan ideas definitivas en este sentido. Destacamos el trabajo de Kramer and Plenckers (Kramer & Plenckers. 1998), donde se realiza un análisis musical para estudiar la posible evolución entre la saeta primitiva y la flamenca.

El hecho de que nos centremos en el estudio del cambio formal en este caso se justifica en este ámbito ya que los posibles mecanismos evolutivos implicados en el mismo podrían ser los mismos que han hecho posible la evolución formal en el caso de la saeta, con lo que supondría cierto progreso en el estudio de la misma. Asimismo, la codificación de los rasgos de ornamentación implicados en el cambio formal podrían proveer de una clasificación y de un diccionario aplicable en futuros trabajos de investigación, tanto para la saeta como otros estilos que podrían ser el resultado de una evolución a partir de cantos o cantes menos ornamentados. Por tanto, y como en los demás casos que presentamos en esta memoria, justificamos nuestro estudio en aras de una objetivación y codificación necesaria en el flamenco y más concretamente en el caso del cante. Los datos resultantes de ese estudio podrían ser codificados para su manejo en

trabajos futuros de investigación, como ya indicaremos en el capítulo etnomusicología computacional, que propone herramientas novedosas y nuevas líneas de investigación. En este sentido, plantearemos un problema inicial centrado en la detección y sistematización de los patrones ornamentales en el proceso de “aflamencamiento” y que están implicados en el mecanismo evolutivo que tiene como resultado el cambio formal. Para ello aplicamos herramientas tecnológicas y algorítmicas desarrolladas en el marco de investigación del proyecto Cofla²⁰.

El tratamiento específico para este caso exige por nuestra parte el diseño de una estrategia metodológica que integre tanto el análisis formal de la música como el análisis contextual del marco donde tiene lugar pues el objetivo no se reduce a explicar “cómo” se produce la dinámica evolutiva sino destacar además los factores sociales y culturales que se articulan en ese contexto específico y que intervienen en el cambio formal. Para tales propósitos abordaremos el análisis desde una perspectiva de carácter procesual, paramétrica y contextual utilizando las herramientas de la etnomusicología y más concretamente desde la perspectiva de las teorías del performance. La estrategia metodológica específica se articula por tanto según las siguientes etapas:

- **Introducción del punto de vista émico como peso específico en todos los momentos de la investigación**, esto es, le concedemos un destacado papel a aquellos elementos que son significativos para los propios intérpretes. Para ello realizamos análisis acerca del cante como práctica que articula aspectos como experiencia religiosa, expresión artística, comunicación y adscripción social. Esto permitirá exponer los conceptos que permiten la aceptación y la institucionalización de la nueva sonoridad en el colectivo implicado.
- **Análisis musical procesual**, donde exploramos cuáles son los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal, explicando la dinámica del proceso evolutivo gradual a partir de las distintas versiones. Dichas grabaciones se han obtenido en trabajos de campo realizados en la localidad en dos etapas: grabaciones del evento performativo, por un lado, y mediante la consulta y obtención de versiones de distintos intérpretes de varias épocas, por el otro.

²⁰ www.cofla-project.com

- **Análisis cultural paramétrico-procesual.** La consideración del *Santo Dios* como ejecución musical dentro de un contexto socio-religioso nos permite explorar cuáles son los aspectos culturales que se ponen en acto mediante el canto y si la evolución de éste discurre en paralelo a la evolución de los parámetros culturales del colectivo implicado en el mismo, pues en la ejecución están vertidas unas “maneras de hacer” y unas “formas sonoras” específicas que el intérprete comparte con la colectividad a la cual pertenece.

El estudio lo realizamos según en tres apartados:

- Ubicación histórico-cultural del objeto de estudio.
- Análisis musical comparativo de las interpretaciones.
- Estudio etnomusicológico de la práctica musical y el contexto donde tiene lugar.

5.3 El objeto de estudio: una pieza litúrgica-rogatoria

“Santo Dios”, “Trisagio”, “Trisactus” o “Agyos Theos” son las primeras palabras de un canto de carácter rogatorio y de invocación que está presente en diferentes momentos canónicos de liturgias como la Romana, Griega, Bizantina o Hispanomozárabe. La forma más solemne del canto, según la transcripción del griego del “Liber Usualis”²¹ es:

Agios o Theos, Agios Iskyros, Agios athanatos eleyson imas (Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, ten misericordia de nosotros).

Algunas fuentes sitúan su origen en Constantinopla durante el siglo V, a causa de los catastróficos terremotos que la asolaron, autorizándose como invocación a la trinidad en tiempos de calamidad durante las sesiones del IV concilio de Calzedonia (451 d. C.) e introduciéndose en la liturgia bizantina. La presencia en otras liturgias occidentales como la liturgia gálica o la hispano-mozárabe se debe a la gran interrelación cultural de la cristiandad en el Mediterráneo durante los siglos I-V y a la influencia de unas liturgias sobre otras. Para más información, citamos la enciclopedia católica de Knight (Knight, 1999).

En las distintas versiones actuales como la gregoriana o la ortodoxa, se interpretan en forma de responsorio, pudiéndose alternar dos coros o coro-

²¹ El Liber Usualis Missae et Officii, más comúnmente denominado, Liber Usualis, (Libro usual o común), es una colección de canto gregoriano utilizada por la Iglesia católica romana.

intérprete. Aunque comparten elementos musicales comunes a los cantos del Mediterráneo, como son la ornamentación, el carácter melismático o el tempo ralentizado, las distintas versiones desarrollan melodías diferentes. Este hecho podría ser resultado de evoluciones locales específicas o bien de la composición musical de determinados autores bajo los parámetros estilístico-culturales de una época. La vigencia de las mismas puede explicarse por la popularización que gozan las diferentes liturgias eclesiásticas transcritas musicalmente.

5.3.1 El trisagio en Andalucía

En Andalucía encontramos el Trisagio o “Santo Dios” con uso y funcionalidad variable. Existe la interpretación como plegaria recitada en griego y dirigida al “Dios Terrible” en días de tormenta. Esta tradición podría haberse mantenido desde la época mozárabe por influencia bizantina ya que dicha liturgia se desarrolla en griego.

Por otra parte, podemos encontrarla como cante de rogativas cantado por los jornaleros a la salida y a la puesta del sol en la cuenca del Guadalquivir y en algunos pueblos de la sierra de Huelva. Según Romero (Romero, 2007), Blas infante recoge y anota la melodía del trisagio tras haberlo escuchado en este contexto y en su colegio de los escolapios de Archidona. La melodía de dicho canto inspira el actual Himno de Andalucía. Según el autor anteriormente citado, esta melodía está vigente en nuestros días en la comarca de Antequera, en la sierra norte de Sevilla y en el Andévalo onubense bajo un carácter marcadamente religioso en salidas procesionales y de Semana Santa.

El proceso de cristianización de la península ibérica en los últimos momentos del Imperio Romano encuentra como obstáculos las doctrinas unitarias del judaísmo, del arrianismo y posteriormente del Islam. La doctrina trinitaria considera herética a aquellas y el uso del trisagio podría suponer la afirmación doctrinal frente a otras imposiciones de tipo teológico²², lo que puede explicar su institucionalización, vigente hasta nuestros días.

²² En este sentido, hay opiniones que consideran que el “Santo Dios”, recitado en el ámbito de las labores del campo sustituiría al “Allahu Akbar” islámico recitado tres veces a la salida y puesta del sol por los moriscos conversos de la recién reconquistada Al-Andalus.

www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/50/himno_de_andalucia.

5.3.2 Santo Dios en Mairena del Alcor

El trisagio es un canto que se entona los días 11 y 18 de marzo dentro de los actos procesionales de la Hermandad del “Cristo de la Cárcel” de Mairena del Alcor. Se trata de una Imagen en lienzo que veneraban los presos de la antigua prisión y hacia la que va dirigido el canto. Los datos sobre los orígenes de tal veneración nos remiten al siglo XVII y a la América colonial. Una información completa del origen y veneración de la Imagen puede consultarse en el texto de Méndez-Carrión (Méndez-Carrión, 2005). Aunque no se tienen datos precisos de los orígenes de la práctica musical del Santo Dios, encontramos una referencia acerca de su “uso” vinculado a una “procesión de rogatoria” con motivo de la escasez de lluvias sobre 1849 en Mairena del Alcor. Sin embargo, es al *Sochantre de Mairena*²³ al que se le atribuye la interpretación de este canto con estética flamenca en la mitad del siglo XX.

El aspecto crucial del fenómeno que estudiamos recae sobre la relación estrecha entre religión y flamenco en la localidad de Mairena del Alcor, relación que está presente en muchas formas musicales interpretadas en manifestaciones culturales colectivas (saetas, villancicos, campanilleros, pregones de pasión, campanillas de ánimas, etc.). Todas ellas constituyen un gran repertorio musical de tradición oral y forman parte de diferentes actos litúrgicos y religiosos. Este hecho puede venir propiciado por varios hechos de carácter cultural. Una el desarrollo y difusión del flamenco (en gran medida por la influencia de Antonio Mairena, artista local y pilar fundamental del cante desde los años 40 del pasado siglo), pero sobre todo por la influencia de Manuel Mairena, gran impulsor de los cantes religiosos como tonás y saetas y de otros cantaores locales contemporáneos y anteriores como Pepito Jiménez, Hornerito o Manuel Crespo. En Mairena, como en otras muchas localidades de Andalucía, el calendario religioso regula la vida social y cultural. Algunos autores plantean este hecho como el resultado de la influencia de la religión cristiana difundida por las órdenes de predicadores en el territorio andaluz como último reducto musulmán de la Reconquista. (García-Jiménez, 2010). El “uso” del trisagio vinculado al culto de “la Cruz” en los actos colectivos de culto en Mairena podría justificarse en este ámbito, pues forma parte del devocionario

²³ Sochantre era el cargo inmediatamente inferior al chantre y tenía como función regir al coro gobernando al canto llano. En Mairena del Alcor sochantre no hace referencia a un cargo sino que era el apelativo de la persona encargada de los cantos en las actividades religiosas.

franciscano (Vergués, 1882) y en dicha localidad existía un convento de dicha orden.

5.4 Análisis musical

El análisis de la ejecución de la pieza “Santo Dios” en Mairena del Alcor como hecho musical nos muestra un esqueleto melódico común en una interpretación de responsorio “a capella”. Esta forma musical solista-coro es usual en la liturgia eclesiástica y se traslada al escenario procesional reproduciendo dos universos sonoros en alternancia: el canto del solista y la respuesta coral del pueblo. El objetivo que perseguimos en esta sección es mostrar la dinámica de un proceso evolutivo a partir de las diferentes versiones que recogemos en grabaciones realizadas en varios trabajos de campo, “in situ”, correspondientes al día de la procesión (18 de marzo 2011), que recoge la versión del solista (y la del coro) durante los años 2011-2016 y cuatro versiones adicionales que corresponden a distintos intérpretes maireneros²⁴.

Partimos del supuesto metodológico de que los cantes podrían evolucionar a partir de melodías populares previas, por lo que tomaremos la versión coral como forma canónica de análisis. De hecho, se encuentran grandes rasgos de similitud con la melodía que hemos podido recabar en partitura en un cancionero popular religioso escrito por el padre Alcaser (Alcaser, 1962). Realizaremos la transcripción de la versión coral estableciendo los elementos significativos y decisivos a tener en cuenta para el posterior estudio evolutivo de las otras interpretaciones. De esta forma, la versión popular o cánon nos servirá de punto de partida para el análisis de las diferentes versiones entendido como un proceso evolutivo que tiene como resultado la interpretación flamenca actual, de tal suerte que nos permitirá formalizar la evolución de una misma línea melódica hacia la forma flamenca.

5.4.1 Metodología de las transcripciones

Analizamos las distintas versiones desde un modelo metodológico de transcripción que está basado en la idea de *pertinencia constructiva* como criterio de transcripción. Este modelo metodológico se basa en la reducción de la escritura musical a los aspectos que se consideren adecuados o “pertinentes” para el objeto de estudio frente al modelo de transcripción de

²⁴ Recogemos las versiones de los aficionados Manuel Crespo, Antonio Reyes e Hilario Jiménez, así como la de los maestros Manuel Mairena y Calixto Sánchez.

Béla Bartok basado en la transcripción total de los elementos musicales. Esta metodología es propuesta por algunos autores como Arom (Arom, 1986), Nett (Nett, 1964) o Berlanga (Berlanga, 2002). El objetivo que perseguimos con las transcripciones es describir de manera objetiva la realidad sonora que percibimos en cada una de las versiones. Nuestro método de anotación se realiza en cuatro etapas:

- (1) **Transcripción real.** Se realiza a partir de las interpretaciones que recogemos en la grabación de campo. Para ello escribimos las partituras anotando fielmente los tonos y cadencias rítmicas.
- (2) **Validación de las transcripciones.** Para tal fin, usamos un editor de partituras donde se superponen el canto real y un fondo instrumental que reproduce el sonido de la partitura transcrita.
- (3) **Transcripción simplificada.** Se determinan las notas básicas o *peaks*, así como las notas de adorno y melismáticas como criterios de pertinencia. Descartaremos otros detalles musicales de ejecución tales como la complejidad rítmica por ser no significativos e ineficaces para nuestro propósito. Por tanto, no consideramos la métrica, estableciéndose tres longitudes de duración relativas no exactas: *redonda* con una duración larga, *blanca* con una duración media y *negra* de duración breve.
- (4) **Normalización de tónica.** Se reescriben todas las partituras en la misma tonalidad.

En la Figura 5.1 se ilustra la comparación de la frase 3 del *Santo Dios* a partir de la transcripción simplificada. En el anexo del capítulo se añaden las demás transcripciones. Notamos como rasgos significativos la omisión de notas de adorno en el canto popular y las diferentes ejecuciones melismáticas al final de la frase, sobre todo en el caso de H. Jimenez y M. Mairena.

5.4.2 Resultados obtenidos

Como resultado del análisis realizado, se detecta que la transformación se hace en base a la inserción de vectores melismáticos por parte de los intérpretes²⁵. Este aspecto es crucial desde nuestro punto de vista, ya que el proceso de *aflamencamiento*, en este caso pasa por la adición de melismas sobre la vocal de acento fuerte a finales de frase. Asimismo, la frecuencia

²⁵ Esta transformación de índole melismática es refrendada por los informantes como rasgo significativo de “lo nuevo”.

del recurso melismático será el criterio que nos ayude a determinar el grado de estilización de una versión sobre otra. Algunas observaciones adicionales son:

- Existencia de un paralelismo patente entre transcripciones.
- Aparición de rupturas en cualquier punto de la frase para el caso de interpretaciones más actuales, sobre todo las de Crespo, Jiménez y Mairena.
- Las versiones de A. Reina y M. Crespo presentan menos rasgos melismáticos que las de Calixto Sánchez, Manuel Mairena e Hilario Jiménez, apartándose éstas de las versiones anteriores en el aumento de melismas y giros melódicos (éstos se infieren como aportación personal de cada uno de ellos, especialmente en el caso de Calixto).
- Desde el punto de vista estructural, las diferentes versiones no presentan variaciones significativas. El cante de M. Mairena, ejecutado a compás de bulerías, no supone una excepción.

Desde el punto de vista estético, resulta especialmente de interés la interpretación flamenca de M. Mairena, con giros melódicos ricos y subidas brillantes. Esta versión presenta un elemento diferencial con respecto a las mencionadas pues se encuentra sujeta a compás de bulerías y presenta un acompañamiento instrumental de las guitarras de Pedro Bacán y Antonio Carrión. Destacamos además, que las versiones de A. Reina y Calixto se realizaron (a petición nuestra) con objeto de hacer una reconstrucción a partir de lo que ellos “recuerdan” de la versión del *Sochantre de Mairena*, de la cual no existe grabación y está asumida como iniciadora del proceso evolutivo. La similitud de rasgos, como la voz nasal y engolada o la lentitud y prolongación de notas, avalan la fiabilidad de dicha reconstrucción según varios informantes consultados. Notamos que la versión actual es la de H. Jiménez, intérprete solista en el culto procesional.

Desde el punto de vista metodológico, este estudio va a servirnos como instrumento de control y validación del análisis computacional que mostraremos en el capítulo siete centrado en los vectores ornamentales que permiten el giro estético hacia el flamenco.

Santo Dios
Estudio de la tercera frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

The image displays a musical score for the song 'Santo Dios', specifically focusing on the third phrase. It consists of six staves, each representing a different vocal or instrumental part. The lyrics 'San - to' are written below the first staff. The notes are color-coded: black for basic notes and magenta for melismas. The staves are labeled on the left as 'Popular', 'M Crespo', 'A Reyes', 'C Sánchez', 'H Jiménez', and 'M Mairena'. The notation includes treble clefs, stems, and various note heads (black and magenta) indicating pitch and duration. The melismas are represented by magenta dots and lines, showing rapid pitch bends or slides.

Fig 5.1. Señalamos en color negro las notas básicas y magenta las notas melismáticas.

5.5 El performance y el canto como ejecución cultural

Nuestro interés en este apartado está centrado en el momento del *canto-cante Santo Dios* a la salida de la Imagen del lienzo del Cristo de la cárcel en Mairena del alcor. Si bien podemos establecerlo como la escena decisiva en nuestro estudio, no podemos dejar de considerarlo en relación a otros actos formando parte de un proceso ritual más amplio y que es a la vez el marco religioso y devocional donde cobra sentido.

Realizamos nuestros análisis sobre la base del material empírico que recogimos en sucesivos trabajos de campo durante los años 2011 al 2016 consistentes en entrevistas, participación por nuestra parte en distintos eventos culturales locales, observaciones de campo en la propia procesión, recogida de material bibliográfico y sonoro así como grabaciones. En este caso, concedemos un mayor peso a las preguntas relacionadas con la evolución musical de canto a cante Santo Dios. En este caso las entrevistas irán dirigidas a nuestro informante privilegiado y principal Hilario Jimenez en aspectos relevantes para nuestra comprensión del hecho musical y también cultural en tanto el cante es resultado de las preferencias culturales de la comunidad, y en torno al pape del flamenco como hecho social. Con respecto a los otros informantes Calixto Sánchez y Manuel Reina las mismas irán dirigidas a los aspectos históricos de la realización del cante. acciones “in situ” de distintas versiones realizadas por distintos intérpretes locales.

Nuestra posición en el campo nos instala como observadores. El grado de participación fue alto en los diferentes momentos permitiéndonos estar en lugares privilegiados como espectadores de la procesión en los momentos álgidos. En este y otros momentos, los locales manifiestan hacia nosotros una actitud colaborativa y de empatía aportándonos toda la información necesaria.

El trabajo etnográfico nos permite extraer datos de las características del evento que estudiamos. Como tal, constituye un fenómeno público de actuación o performance que se centra en un aspecto de la experiencia del grupo social involucrado de tipo religioso-devocional. Esta clasificación nos permite centrarnos en la particularidades del mismo como unidad de análisis aplicando la categorías descriptivas y de análisis de performance o actuación cultural y performatividad (Bauman, 1992). Los conceptos de “ejecución cultural” (Herndon y Mac Leod, 1981) como herramientas de

análisis, nos llevará a estudiar la relación entre el canto y el contexto cultural a través de aspectos como religiosidad y música. Esto nos va a permitir analizar los elementos que intervienen en la performance y que contribuyen a dotarlos de significado. Por otro lado, la categoría de performatividad nos va a permitir analizar los aspectos emergentes que resultan de tal práctica tanto desde el punto de vista cultural (reelaboración de nociones y significados compartidos) como musical reelaboración del canto con una nueva forma y social. Elegimos este modelo de análisis por tres razones.

1. En primer lugar, por su consistencia metodológica con el objeto de estudio. Este modelo de práctica expresiva, manifiesta una teatralización actuación o representación de un aspecto cultural para ellos mismos y para una audiencia. Por otra parte, basándonos en los elementos que contiene podemos hablar de estas actuaciones como fenómenos comunicativos, lo que justifica el análisis semiótico o del significado de las actuaciones culturales a partir de dichos elementos. En consecuencia con esto, como objeto de estudio es coherente con el modelo de análisis de performance cultural ya que satisface los requisitos teóricos que garantizan el análisis desde este punto de vista.
2. En segundo lugar, por la pertinencia de nuestra concepción acerca de la naturaleza del evento con respecto a la idea local acerca del mismo.
3. En tercer lugar, por su característica de multidimensionalidad, hecho que lo hace susceptible de ser analizado desde enfoques multidisciplinares.

El trabajo de campo realizado “in situ” nos revela que la práctica del canto no se presenta de manera aislada, sino vinculada a otros elementos que forman parte de un mismo evento performativo. Dicho evento es cultural y social pues todos sus componentes están establecidos socialmente por la comunidad que lo integra y dan lugar a un modelo de práctica musical, socio-cultural y comunicativa. Siguiendo las pautas de Bauman destacamos el interés del estudio y la comprensión de los elementos del mismo para entender el devenir del canto asociado, pues partimos de la idea de que los cantos de tradición oral evolucionan integrados en diferentes marcos colectivos de experiencia y ligados a la cultura de un grupo específico. En este capítulo, vamos a centrarnos en los que consideramos relevantes para

nuestros propósitos centrándonos sobre todo en el cante, ya que es éste el foco de interés de nuestro estudio. Así, destacaremos:

- **El marco de actuación. Escenas.** La procesión se desarrolla con un modelo tradicionalmente usado en rituales católicos semejantes. La procesión del Cristo de la Cárcel nos muestra un espacio socialmente organizado de actores y espectadores con unas actividades programadas en un itinerario. En este sentido destacamos tres momentos que definimos como T1, T2, T3.

T1. Se produce en torno a las diez de la noche del 11 de marzo. El lienzo de la Imagen del Cristo de la Cárcel y La virgen de El Amparo salen del templo.

T2. Este espacio constituye el marco donde se desarrolla la escena que centra nuestro análisis momento en el que el solista entona el “Santo Dios” frente a la Imagen a la salida de la ermita y los fieles, que portan velas y responden al intérprete individual a modo de eco con la versión coral del canto. Las manifestaciones religiosas de tipo procesional pueden tener distinto carácter como lo manifiestan los casos que estudiamos en esta memoria. En este caso, tiene un carácter penitencial pues la Imagen viene seguida de numerosos fieles dotados de “grillos”, objetos penitenciales que se ciñen a los pies llamados así por el sonido de los grilletes al caminar. Dicha práctica era habitual en toda la geografía española y América Latina, extendiéndose el uso de dichos objetos a cadenas, cilicios y coronas de espinas. Tienen su origen en el siglo XV y generalmente van unidas a cofradías de “Vera Cruz”. Citamos aquí al monográfico de Herrero (Herrero, 1996) para un estudio detallado de este asunto. Este carácter dota al evento de un clima especial y diferenciador con respecto a otras prácticas semejantes y redundante en la pertinencia cultural del tipo de cante que se ha de ejecutar en el mismo ya que en esta localidad este cante tiene asociados sentidos propiciatorios de oración, de recogimiento. Estos sentidos son acordes con la clave en la que el colectivo interpreta la práctica religiosa en la que se ejecuta el mismo. Por esta misma razón, sería inaceptable o no pertinente la ejecución de otros palos con ritmos considerados festeros como en el caso de la alboreá en Utrera o el fandango en Almonte. La pertinencia del cante en este sentido manifiesta una orientación

cultural y es un parámetro diferenciador con respecto a otros fenómenos similares.

T2. Entrada a la parroquia principal de Mairena en torno a la una de la madrugada de las imágenes acompañadas por sus fieles y otros participantes.

- **Participantes.** Entre los participantes destacan el grupo de actores, que está constituido de forma activa por los penitentes organizados en torno a las Imágenes, dirigidos por la autoridad eclesiástica y los representantes de la Hermandad. El solista como principal protagonista y los fieles, que portan velas. Para participar en la procesión no es necesario ser miembro de la Hermandad, aunque sí lo es para desfilar como penitente. El evento se nos manifiesta como un acto abierto a la participación de los observadores mediante el canto y la oración. Hombres, mujeres y niños actúan desplazándose en forma de procesión de forma indiferenciada con respecto a roles o ideas de género. Con respecto a la práctica del canto, sin embargo, no ha habido intérpretes femeninas a lo largo de la historia del acto.
- **El ritual.** La actuación cultural que estamos analizando tiene forma de ritual religioso. Atendiendo a la lírica tiene como objetivo el mantenimiento de un estado de cosas ya que se invoca a Dios “Santo dios, Santo fuerte. Santo inmortal” y se espera un efecto, en este caso el alejamiento del mal “Líbranos Señor de todo mal”. Por otra parte, podemos considerarlos siguiendo el modelo de Wallace como ritual de integración (citado en Harris, 2004: 414) donde se pone en práctica y se participa de un aspecto de la cultura específica, en este caso de religiosidad popular en torno una Imagen. Desde un punto de vista social, es un instrumento decisivo y fundamental para el colectivo implicado, ya que contribuye a la adscripción del colectivo a esa cultura mediante los elementos que la conforman sobre todo con el canto. Es decir en la participación ritual, el colectivo entra a formar parte del orden canónico al aceptar las convenciones o las reglas impuestas por las autoridades litúrgicas que son expresadas en mensajes denominados *canónicos* por Rappaport (Rappaport, 1999: 52,58). Esto posibilita la *experiencia de comunitas* formulada por Victor Turner (Turner, 1969: 95-96), sin embargo no da lugar a alteraciones del orden social establecido como en el caso de Utrera sino a la cohesión social. Es decir, con respecto a los participantes

tiene carácter integrador pero no supone, como en el caso de la alboreá, la puesta en práctica de una delimitación étnica. Esto lo demuestra el hecho de que no encontrásemos rechazo a la participación en la procesión, ni intolerancia ante la participación de los foráneos en el canto y porque la actitud de sus miembros hacia nosotros fue ampliamente colaborativa en todos los momentos del acto.

- **El cante.** Constituye un elemento definitorio ya que contribuye en gran medida al carácter y a la funcionalidad de la performance. Aunque su “uso” está restringido a dicho contexto y bajo las formas que recogemos en las grabaciones de campo, existe una grabación en soporte de cinta magnética de Manuel Mairena realizada en un contexto de ejecución religioso distinto al procesional. Se trata de una misa flamenca y presenta, como ya señalamos en el apartado anterior, diferencias estilísticas con respecto a las demás interpretaciones ya que se ejecuta con el patrón rítmico y de compás de bulerías. Estas características definitorias están asociadas socialmente a la fiesta como ya explicamos anteriormente, por lo que su interpretación en este marco religioso se considera como no pertinente y nunca se ha interpretado en el marco procesional en esta forma. A pesar de haber sido interpretada por un peso específico en los cantes religiosos como es la figura de Manuel Mairena, resulta interesante destacar que no ha trascendido la interpretación del Santo Dios por bulerías, hecho que refuerza el concepto de pertinencia en el palo elegido para el uso del flamenco en un contexto determinado. Desde el punto de vista comunicativo, constituye el canal de transmisión de un mensaje dirigido a la Imagen como primer receptor de la que como decimos se espera un efecto. Los participantes constituyen el segundo receptor del que el solista espera un efecto doble. Por un lado se espera cierto reconocimiento artístico. Este hecho puede hacernos pensar en el marco de actuación no solamente como área religiosa sino también como un marco cercano al escenario artístico, con lo que se produce una “resignificación” en el sentido del marco de actuación. Las diferentes versiones que estudiamos tienen elementos de aportación personal pues se abordan desde distintas tonalidades, son acometidas con diferentes posiciones de la voz, diferentes acentuaciones vocálicas y de fraseo así como

adiciones en mayor o menor número de rasgos melismáticos. Estos elementos expresivos no son sólo una manera de abordar una pieza musical con una intencionalidad estética sino que el uso de los mismos le permite al intérprete expresar sentimientos evocadores que afloran de experiencias religiosas individuales y se manifiestan a través del canto. En palabras de Hilario Jiménez...*se trata de cierta responsabilidad, de hacerlo lo mejor posible, pero también de expresar sentimientos, emociones a la Imagen y crear un clima de recogimiento y fervor...* La mayoría de los participantes reconocen los códigos comunicativos y de comportamiento ya que responden con gestos aprobatorios y de manera expresa a la estética de la sonoridad del canto al tiempo que les permite una experiencia religiosa individual y colectiva. Es decir aceptan los mensajes canónicos (Rappaport, 1999) que se despliegan en el ritual en lo que refieren a los convenciones y reglas acerca de la práctica del canto. Como reflexión final añadimos que el canto que nos ocupa pone en evidencia las conexiones entre aspectos tales como preferencias musicales, prácticas religiosas, creencias, emotividad y ciertas maneras de organización social. Planteamos los momentos de ejecución del canto como ocasiones musicales culturales (McLeod, 1996) pues en ellas se materializan y se expresan tales conexiones. Este hecho supone, en este caso, la articulación entre la plegaria cantada y una idea de religiosidad de tintes a la vez pragmáticos e ideológicos. En este caso podemos definir la interpretación individual como una práctica que articula unas convenciones musicales “flamencas” y convenciones en torno a la praxis litúrgica en torno a una Imagen devocional”. Ambas son aceptadas canónicamente por la comunidad. La práctica, en este sentido, despliega un mensaje canónico en el sentido de Rappaport. Por otro lado, el canto desde el punto de vista émico es un indicativo cultural devocional. Las elaboraciones de significados colectivo en torno al mismo son desplegadas también en la performance y sometidas a los esquemas conceptuales y perceptivos de la comunidad, logrando en este caso mediante el reconocimiento y aceptación de dichas elaboraciones un momento de liminalidad, propiciatorio de la *experiencia de comunitas*, descrita por Turner (Turner, 1969).

5.6 Aspectos culturales implicados en el cambio. Performatividad.

El propósito de esta sección es mostrar que la evolución del canto discurre de forma paralela a la evolución de las preferencias estilísticas del flamenco de la colectividad de Mairena del Alcor en un marco religioso procesional. Para ello, y desde la perspectiva de la *Teoría del Performance*, realizamos un análisis desde el punto de vista cultural de los elementos vinculados a la práctica musical que intervienen en el proceso de cambio formal que nos ocupa en el presente capítulo. El concepto que se pretende resaltar es que el marco de ejecución constituye, como mostramos en la sección anterior, un marco social posibilitador de experiencia religiosa a través de la plegaria cantada, lo que ha permitido la institucionalización de una nueva forma de interpretación y de sonoridad flamenca. Desde un punto de vista diacrónico, las salidas procesionales del Cristo de la Cárcel suponen la construcción social de un marco espacial posibilitador de experiencias religiosas, manifestadas a través del canto, tanto individuales como colectivas. Sin embargo, también lo son de recreación y creación estética, permitiendo la aparición de rasgos estilísticos asociados a la sonoridad flamenca que, a la postre, nos permiten hablar de procesos evolutivos en la creación del corpus flamenco.

Desde el punto de vista de las afirmaciones dadas por nuestros informantes Calixto Sánchez y Manuel Reina, la interpretación del Santo Dios que empieza a dar muestra del proceso hacia el “aflamencamiento” es la del Sochantre. Ambos la recuerdan por los registros nasales, “voz afillá y giros propios del cante”. Según las aportaciones informativas de ambos, el Sochantre inaugura un proceso que empieza con la aportación de unas maneras interpretativas o formas personales en la ejecución resultado a su vez de un proceso de creatividad individual. Sin embargo, su pertenencia a un colectivo local, hace que comparta con éste los mismos criterios de preferencia musical por la estética flamenca, consolidada a partir de la obra de los hermanos Mairena principalmente durante los años 1950-1970 del pasado siglo. Este argumento puede explicar el hecho de la aceptación de dicha estética por la comunidad ya que como afirma Hilario Jiménez en torno a este aspecto: *...en Mairena se empieza a tener hecho el oído al cante, a los mayores le gusta la voz flamenca del Sochantre...*

La ocasión performativa y los significados culturales a ella asociados, sustentan un “modo de hacer” que posibilita no sólo la creación sino

también la aceptación y conservación de la música. Los procesos de creatividad son individuales pero suponen una proyección de la historia cultural del intérprete y de la comunidad al que se asocia. El paso del “canto a cante” puede ser fruto de una decisión individual, pero es avalada e institucionalizada por la comunidad de Mairena en tanto ésta comparte la forma flamenca como “ejecución natural en el pueblo”. Resulta patente este hecho en la localidad natal del maestro D. Antonio Mairena, donde la preferencia por el flamenco como forma musical está presente en la pertenencia identitaria conciencia colectiva y no sólo es recurrente en todas las manifestaciones festivas y religiosas sino que es generador de identidad social. La mayoría de los habitantes de Mairena se sienten conocedores del flamenco y la asimilación canto-cante constituye un rasgo de para los mismos. Dicha sonoridad y por tanto, la “forma de hacer” a ella asociada, se establecen como rasgos identitarios del colectivo de Mairena desde el punto de vista “emic” y “etic”. De esta manera, la pregunta acerca del gusto por el cante *¿a ti te gusta el cante?* es recurrente en Mairena del Alcor y constituye una forma inicial de interrelación social. Asimismo, las afirmaciones locales *...Yo soy más de Antonio, Soy más de Manuel, Soy más de Calixto...* no sólo son recurrentes sino que constituyen también fórmulas de adscripción que vinculan a miembros a través de la preferencia musical.

5.7 Apuntes para estudios comparativos con fenómenos similares

Atendiendo al objeto hacia el que va dirigido, al discurso utilizado y a unos determinados rasgos musicales de ejecución, el canto-cante del Santo Dios posee rasgos comunes con el cante de saetas flamencas (por tonás, martinetes o seguriyas). Planteamos aquí su interés como objeto de estudio para el conocimiento de fenómenos conducentes a la aparición y consolidación del cante flamenco.

La búsqueda de información musical de este caso, nos lleva a un canto que por sus características podría ser el resultado de la “migración” del canto litúrgico Santo Dios a los ambientes de las colonias de esclavos en Puerto Rico y Cuba donde hay temas musicales que podrían haber sufrido un proceso de mestizaje musical, en este caso debido al “sincretismo”. Un caso es el conocido como “Aguanile”. El hecho de que presente la letra fundamental del trisagio podría conducirnos a un futuro trabajo de

investigación que tuviera como objetivo mostrar las similitudes evolutivas con el caso Santo Dios.

Por otra parte, según algunos estudios, la melodía Santo Dios inspira el actual Himno de Andalucía. Esta sostenía un canto de segadores a la que se le insertaba una copla popular de reivindicación social. Uno de los futuros estudios que nos planteamos como resultado de la realización de este capítulo podría ir en este sentido: La búsqueda de la “huella” melódica de dicho canto de segadores en el himno de Andalucía y la búsqueda de similitudes con la melodía del canto del trisagio de Mairena del Alcor.

5.8 Conclusiones del capítulo.

Este trabajo se ha realizado un estudio músico-etnográfico de un acto religioso popular enfocando la “redefinición” de un canto litúrgico hacia una forma estilística flamenca. El estudio de este marco religioso como laboratorio de análisis nos permite la observación de un fenómeno musical (actual) como un organismo vivo que evoluciona ligado a la colectividad que lo produce, lo recrea y lo transforma, siguiendo sus parámetros culturales y formas sonoras.

Desde el punto de vista musical, encontramos que la transformación formal del canto tiene lugar como un proceso evolutivo determinado por la adición de notas melismáticas en la vocal acentuada de los finales de frase. Podemos establecer entonces este añadido melismático (junto con la ruptura de frases) como mecanismo inicial para transformación formal en el marco del flamenco. Por otro lado, y en conexión con lo anterior, señalamos al flamenco como rasgo identitario en la localidad mairenera. Según A. Reyes “El Cristo de la Cárcel es el Señor de Mairena, el Cristo de todos los maireneros, incluso ateos”. Como tal es un indicador de identidad lo que conduce a su uso en la representación de un culto religioso popular. Este culto pertenece a una Hermandad de penitencia a la cual se sienten vinculados la totalidad de los habitantes del pueblo, lo que refuerza aún más el vínculo identitario citado.

Muchos estilos y variantes del flamenco podrían ser el resultado de una evolución y una transformación de melodías populares a la que se le insertan los vectores ornamentales y los rasgos estilísticos considerados como propios por los intérpretes y por el colectivo al cual pertenecen. El *trisagio* que nos ocupa no es definido como variante flamenca por el

colectivo, aunque podemos incluirlo dentro de las llamadas *tonás religiosas*. De hecho, la interpretación del *Santo Dios* de Manuel Mairena por bulerías en una misa flamenca constituye su consolidación como cante integrado dentro del repertorio flamenco. En este caso, hablamos de la “redefinición” desde un contexto exclusivamente religioso (procesión) hasta un ámbito de interpretación más cercano al flamenco profesional.

5.9 Anexo de capítulo.

5.9.1 Transcripciones manuales del Santo Dios y comparaciones.

Santo Dios. (Versión del Sochantre)

Antonio Reyes

Mairena del Alcor

Tr. JMR

San - - - -Dios, -

San - to - - - fuer - - - te, -

San - - to - in - mor - - tal, - li -

- bra - - - nos, - Se - - - ñor,

- de - to - do - mal

Santo Dios
Manuel Crespo

Mairena del Alcor

Tr. JMR

San - to Dios, San - to

fuer - te, San - to in - mor - tal,

li - bra - nos, Se - e - ñor de

do mal

Santo Dios. (Versión del Sochantre)
Calixto Sánchez

Mairena del Alcor

Tr. JMR

San - to _____ Dios, _____ San -

- to fuer - - te, _____ San - - to in -

- - mor - - tal, li - -

- bra - nos, _____ Se - - ñor

de _____ to - - do _____ mal.

Santo Dios Manuel Mairena

Mairena del Alcor, 1996

Tr. JMR

San - to _____ Dios, _____ San

- to _____ fuer - - te, San - to _____

_____ in - mor - tal, _____ Li -

- bra - nos, _____ Se - - ñor, de

_____ to - do _____ mal

Santo Dios Hilario Jiménez

Mairena del Alcor, diciembre 2011

Tr. JMR

San - to Dios, 3

San - to fuer - te, San

- to in - mor-

- tal, li - bra -

- nos, Se - e - ñor, de to -

- do mal

Santo Dios
Popular de Mairena del Alcor

Tr. JMR



Santo Dios

Estudio de la primera frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Popular

San - to _____ Dios _____

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

The image displays a musical score for the song 'Santo Dios', specifically an 'Estudio de la primera frase' (Study of the first phrase). The score is arranged in six staves, each corresponding to a different performer or style: Popular, M Crespo, A Reyes, C Sánchez, H Jiménez, and M Mairena. The lyrics 'San - to' and 'Dios' are written below the first two staves, with a long horizontal line indicating a sustained note. The musical notation is in treble clef, and the notes are color-coded: red for the first phrase and purple for the second phrase. The staves are connected by a vertical line on the left side.

Santo Dios

Estudio de la segunda frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Popular

San - to _____ fuer- - te

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

The image displays a musical score for the song 'Santo Dios', specifically an 'Estudio de la segunda frase' (Study of the second phrase). The score is arranged in six staves, each representing a different performer or style: Popular, M Crespo, A Reyes, C Sánchez, H Jiménez, and M Mairena. The lyrics 'San - to _____ fuer- - te' are written below the first staff. The musical notation includes treble clefs, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The notation shows the melody for each performer, with some notes highlighted in pink and others in purple. The staves are connected by a vertical line on the left side.

Santo Dios

Estudio de la tercera frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Popular

San - to

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

Pop

in - mor - tal

MC

AR

CS

HJ

MM

The image shows a musical score for six voices: Pop, MC, AR, CS, HJ, and MM. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. The lyrics 'in - mor - tal' are under the Pop part. The MC, AR, HJ, and MM parts have melodic lines with pink dots. The CS part has a more complex melodic line with pink dots and a final note with a flat. The HJ and MM parts have melodic lines with pink dots. The CS part has a more complex melodic line with pink dots and a final note with a flat.

Santo Dios

Estudio de la cuarta frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Popular

li - bra - nos,

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

Pop

Se - ñor,

MC

AR

CS

HJ

MM

Santo Dios

Estudio de la quinta frase

Mairena del Alcor

Arr. JMR

Popular

de _____ to - - do _____ mal

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

5.9.2 Ficha de campo. Fotogramas

SITUACIÓN GEOGRÁFICA	MUNICIPIO	Mairena del Alcor
	PROVINCIA	Sevilla

ACTIVIDAD	TIPOLOGIA	Ritual religioso
	DENOMINACIÓN	<i>El cante Santo Dios</i>
	FECHA	<i>18 marzo, 2011-2013</i>
	PRINCIPIO ORGANIZADOR: EVENTO	<i>Traslado de la Imagen Cristo de la Cárcel de su ermita a la parroquia principal de la localidad</i>

SECUENCIACIÓN	SECUENCIA TIPO	Solista canta frente a la imagen y el coro popular responde
	SITUACIÓN ESPACIAL	Salida de la ermita en la plaza de Antonio Mairena
	ESCENA PRINCIPAL	Canto-cante a la Imagen

PARTICIPANTES	MODO DE ORGANIZACIÓN	hermandad
	AGENTES	Solista y grupo de devotos
	OTRAS	Participantes de la procesión y espectadores

CANTE	TIPOLOGIA	Toná de carácter religioso
	CARÁCTER	<i>Serio para facilitar la oración</i>
	RASGOS QUE DOMINAN	Profusión de adornos melismáticos
	INTERPRETACIÓN	Responsorio coral-individual

TRABAJOS EN EL CAMPO	OBSERVACIÓN PARTICIPANTE	Observación “in situ”
	ENTREVISTAS	Flexibles. cuestionario orientativo
	INFORMANTES	Solista actual. Solistas anteriores al actual testigos de interpretaciones correspondientes a los inicios históricos del ritual

REGISTROS DE DATOS	NOTAS DE CAMPO	manuales
	GRABACIONES DE AUDIO	Del evento
	GRABACIÓN DE VIDEO	Del evento

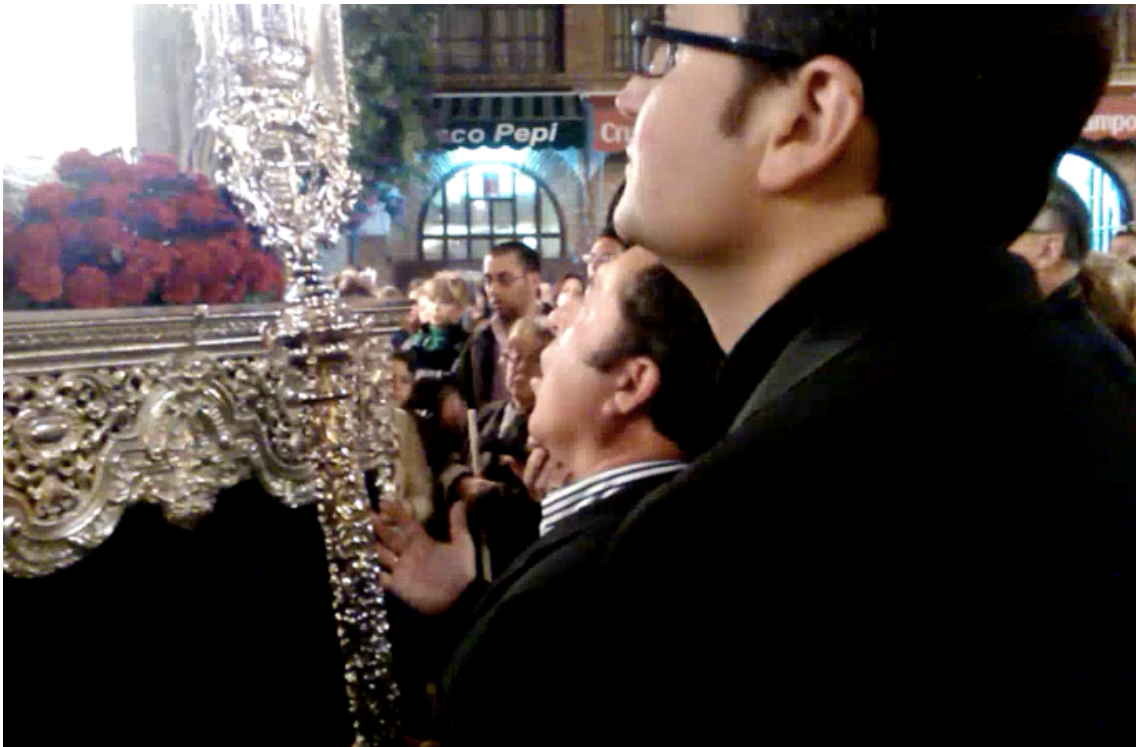


Fig 5.2. La Imagen del Cristo de la Cárcel siempre estuvo representada en un lienzo al que los presos de la cárcel rogaban sus plegarias. El cantaor Hilario Jiménez entona el canto del Santo Dios. Secuenciación sobre grabación de autoría propia.



Fig 5.3. Feligresas entonando el “responsorio” del Santo Dios. Corresponde a la versión que hemos denominado “popular” y que carece de ornamentación. Secuenciación sobre grabación de autoría propia.



Fig 5.4. Penitentes con los “grillos” en la procesión del Cristo de la Cárcel. Fotografía de autoría propia.

6 EL FANDANGO DE HUELVA EN «EL TRASLADO» DE LA VIRGEN DEL ROCÍO

6.1 Introducción

El cante flamenco está presente en múltiples manifestaciones religioso-festivas en torno a la Imagen de la Virgen del Rocío, patrona de la localidad de Almonte, Huelva. En el presente capítulo, se realiza un análisis etnomusicológico sobre un evento que ocurre cada siete años cuando la Imagen es trasladada desde la aldea del Rocío al pueblo de Almonte durante nueve meses, tras los cuales, la Virgen vuelve a su ermita en la aldea marismeña. Nos centramos aquí en el cante por fandangos de Huelva dedicados a la Virgen. Concretamente, la performance que se analiza se refiere a la ofrenda que le dedica un aficionado local que, subido a un pino, un montículo o un caballo, le canta a la Imagen por fandangos. Por tanto, se realiza un análisis de lo que se conoce como “El Traslado” de la Virgen como un marco socio-religioso donde aparece integrada una variante específica del fandango como vehículo expresivo de un tipo de religiosidad popular al tiempo que permite tanto a él como a la audiencia la adscripción identitaria y de pertenencia local mediante la ejecución del mismo. La aplicación de las categorías analíticas de performance²⁶ (Bauman,1992) nos va a permitir analizar los elementos que intervienen en ella, los sistemas de símbolos y nociones culturales asociados a la práctica del cante, el papel de dicho estilo en el proceso de auto-adscripción del colectivo y de reelaboración de nociones simbólicas de grupo, así como de las ocasiones en las que ejecuta y los aspectos emergentes que resultan de tales prácticas, tanto en la dimensión cultural (reelaboración de nociones compartidas) como musical (reelaboración de formas musicales).

6.2 Justificación teórico metodológica del objeto de estudio

El tema central motivo de este estudio lo constituye una de las ocasiones devocionales o de culto que tienen lugar en torno a la Imagen de la Virgen del Rocío. La devoción en torno a dicha Imagen tiene un gran potencial ya que da lugar a múltiples manifestaciones socioculturales. De entre todas ellas, la romería o “Rocío Grande”, realizada con motivo de los actos de

²⁶ Una posible traducción es “puesta en escena” o “actuación cultural”.

Pentecostés, es la que tiene una mayor trascendencia. Existen, sin embargo, otras ocasiones colectivas como el “Rocío Chico” que se celebra en agosto, múltiples peregrinaciones de hermandades los fines de semana, procesiones extraordinarias, etc. En todas ellas el flamenco está presente cumpliendo además unas funciones específicas para el colectivo involucrado en las mismas. El Rocío como fenómeno sociocultural, ámbito que enmarca nuestro objeto de estudio, ha despertado el interés de estudiosos de distintas disciplinas. Así, existe una amplia bibliografía dedicada a aspectos identitarios-rituales (Moreno, 1990), festivos y devocionales (García, 1991), y ha sido tratado tanto desde perspectivas socio-antropológicas (Rodríguez Becerra, 2000), como desde perspectivas histórico-culturales (Reales, 2000). Sin embargo, los estudios de la fenomenología musical que desarrolla dicho ámbito son escasos y los que existen se centran sobre todo en los aspectos literarios de las coplas o en la recopilación de estilos desde este mismo punto de vista, sobre todo de sevillanas de temática rociera, véase (Álvarez-Gastón, 1999).

Las peculiaridades observables en los Traslados hacen de los mismos un campo de estudio de gran riqueza de contenidos, abarcables desde el campo multidisciplinar de la etnomusicología, más concretamente de las teorías del performance. El estudio se realiza aquí desde una doble perspectiva. Una primera que consiste en el análisis del cante en su contexto cultural y en segundo lugar, se enfoca el estudio del cante como práctica articuladora de religiosidad y música y su funcionalidad para el colectivo involucrado. El análisis del cante por fandangos en su marco de ejecución es acorde al tema y a los propósitos de nuestra memoria y se ajusta bien a la metodología propuesta de manera general para la misma en el capítulo tercero. Para ello, realizaremos una descripción de los elementos del performance entre los que aparece integrado el mencionado “palo” por fandangos. La escena central nos pone de manifiesto de manera significativa una funcionalidad: el servir de marco de aceptación social de una idea de pertenencia local y de identidad individual y colectiva centrada en la devoción a la Virgen del Rocío por medio del cante. Este hecho nos llevará a centrarnos en el análisis de un fenómeno de recepción de la audiencia participante mediante el cante así como en los efectos socioculturales que produce la recepción comunicativa del mismo. Este análisis supone una adaptación metodológica a las características

particulares de este caso concreto con respecto a los demás casos de estudio de la presente memoria.

Para conseguir los objetivos propuestos dividimos el estudio en dos fases: fase de observación y fase de análisis. En ambas aplicamos técnicas cualitativas al ser las que mejor se ajustan a la captación y al abordaje de dicho objeto.

La presencia y el trabajo de campo es trascendental para la recogida de información y de datos, lo cual nos va a permitir la construcción de la realidad empírica que pretendemos analizar de manera reflexiva. Las entrevistas, junto con las observaciones in situ del fenómeno, formarán parte de las técnicas que utilizamos para tal fin. También se realizaron períodos de inmersión cultural participando en la vida social de la localidad y en otros eventos locales que se producen con motivo del Traslado como las “Guardias”²⁷ o “la Salve”²⁸. Como tales son actos devocionales colectivos que congregan a numerosos fieles en la parroquia de Almonte y donde se dedican cantos y cantes a la Virgen²⁹. Asimismo, llevamos a cabo el soporte de datos en grabaciones de vídeo, audio y fotografías y notas de campo. En esta fase también recogemos todo tipo de documentación bibliográfica local y grabaciones tanto públicas como privadas. En el anexo de capítulo se añaden fotografías de un trabajo de campo en una guardia donde se le cantan fandangos a la Virgen así como el resultado de un cuestionario sobre la pertinencia de estos cantes.

Nuestra perspectiva de análisis desde la teoría de la performance nos lleva a plantearnos una de las consideradas cuestiones claves, parafraseando a Madrid (Madrid, 2009) ... *¿qué pasa cuando la música sucede?*... o dicho de otro modo, ...*¿en qué consiste la performatividad de dicho evento?*..., y ¿a qué procesos culturales y sociales da lugar? Este hecho nos lleva a preguntas en cuestiones relativas a la música desde el punto de vista de la ejecución, como forma estilística y desde la funcionalidad de la misma para el colectivo local involucrado en la performance. Desde este punto de vista, realizaremos preguntas relacionadas con la creatividad ya que entendemos que el cantaor o el intérprete no sólo se limita a reproducir esquemas

²⁷ Se trata de vigiliias nocturnas para acompañar y vigilar a la Imagen en la Iglesia, a las cuales solo tienen acceso los habitantes de Almonte. Desde el último Traslado se hacen abiertas a todo el público cada sábado último de mes.

²⁸ Se conoce así al rezo diario de la Salve a la Virgen tras la última misa.

²⁹ Un ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=xYCfpfO6j8Y>

musicales como se podría afirmar desde posturas empíricas³⁰, sino que como sujeto creador, en la práctica musical puede introducir cambios formales modificando la forma sonora y, por ende, el concepto de la música y el significado del evento. Incidiremos en aspectos como la utilización de recursos expresivos musicales para realzar la emotividad por parte del solista y la vinculación del “uso” de cada cante con el marco religioso ya que entendemos que son relevantes para la cuestión de la consolidación y el desarrollo de los estilos musicales flamencos que se integran en el mismo.

El caso que estudiamos manifiesta un fuerte carácter local. Hay que decir en este punto que la devoción a la Virgen impregna muchos de los ámbitos de la cultura de la localidad de Almonte y el calendario cultural organiza en gran medida la vida de la misma. Este hecho hace que el colectivo que se vincula al Traslado -nos referimos a una gran mayoría de los habitantes de Almonte- manifiesta un alto grado de afinidad cultural por lo que probablemente la mayoría de sus miembros son competentes para responder a preguntas relevantes en la comprensión del evento y de la práctica musical. Sin embargo, y en aras de una mayor eficacia explicativa y comprensiva del mismo, restringiremos los criterios de selección de los informantes a la participación como personajes activos tanto desde el punto de vista de la práctica religiosa como de la ejecución musical (el solista y otros ejecutantes). Con respecto a la audiencia nos centramos en el conjunto de participantes en el evento que actúan de forma activa, bien portando a la Imagen, bien velando por el desarrollo del mismo. Todos tienen en común que son habitantes de Almonte y devotos de la misma.

Llevamos a cabo entrevistas tanto individuales como grupales llevándolas a cabo mediante citas concertadas y en los mismos contextos de ejecución. Con respecto a la aplicación del cuestionario hemos de aclarar que se ha llevado a cabo de forma flexible en el caso de la entrevista a Antonio Carrera como informante privilegiado. En ella las preguntas son acordes a la consecución de los objetivos generales propuestas para las mismas. Sin

30 Frente a la postura empirista, partimos del supuesto epistemológico de que los sujetos informantes no son sólo meros portadores de significado en tanto determinados por procesos culturales y sociales establecidos, sino que participan activamente en la construcción de los mismos.

embargo el orden de la formulación no sigue el listado propuesto debido entre otros factores a las vicisitudes de la entrevista.

Por otro lado, elaboramos un cuestionario independiente que ofrecimos con carácter voluntario a los participantes de una de las guardias cerradas como informantes tipo. Los participantes del acto, que tiene por objeto “velar” a la Imagen durante su estancia en Almonte durante nueve meses, de forma voluntaria rellenaron el cuestionario enfocado a aspectos acerca de la pertinencia de los cantes en su aspecto devocional y del significado cultural y social de los mismos. El cuestionario con sus datos correspondientes serán aportados en el anexo final de la memoria. En ambos casos, también llevamos a cabo registros sonoros de los diferentes cantes para ser analizados posteriormente y de las conversaciones mantenidas con los actores sociales.

Las secciones que siguen corresponden a la fase analítica que tendrá como objetivo principal la profundización y sistematización de los datos obtenidos. El propósito del estudio etnográfico es aportar una aproximación analítico–interpretativa del performance a partir de los elementos significativos que lo conforman desde la perspectiva de (Bauman, 1992). Supone una construcción a partir de las observaciones in situ del fenómeno y desde la detección de los sistemas de significación cultural de los involucrados en las entrevistas³¹.

6.3 El Traslado. Origen histórico

El término Traslado hace referencia a la procesión de la Imagen a hombros de los almonteños desde la aldea del Rocío hasta el pueblo de Almonte (“de ida”), separados quince kilómetros de distancia, y desde Almonte a la aldea por un camino tradicional (“de vuelta”). La primera referencia escrita que se tiene de un traslado figura con fecha de 21 de abril del año 1607 y es motivado por la “falta de agua” como consta en un acta capitular del Ayuntamiento de Almonte.

Desde 1607 a 2012 (fecha que centra el interés de nuestro estudio) se han documentado un total de 50 traslados. Asimismo, en estos cuatro siglos han venido siendo motivados principalmente por calamidades, sequías, epidemias y otras como el final de la guerra de marruecos con la caída de

³¹ Dichas entrevistas, así como audios y videos obtenidos en los trabajos de campo se adjuntan en un CD que acompaña a la memoria.

Abd-el-Krim y Un estudio de la historia del Traslado desde el punto de vista de su documentación podemos encontrarlo en el trabajo de Flores (Flores, 2005). Existen, no obstante, otros sucesos como la restauración de la Ermita o la llegada de electricidad a la villa que han dado lugar a la presencia de la Virgen en el pueblo. Por otra parte, los traslados de la Imagen se han llevado a cabo en períodos irregulares de tiempo debido a su carácter de rogativa y es a partir de 1956 cuando se regularizan los traslados de siete en siete años hasta la actualidad.

Desde el punto de vista musical, los cantos litúrgicos en forma de salves son interpretados en el interior del templo como atestiguan documentos escritos del siglo XVII, para lo que se contrataba a los Sochantres³². Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando tenemos constancia del acompañamiento musical de cantos en los traslados y no es hasta la segunda mitad del mismo siglo cuando se empiezan a dirigir cantes flamencos a la Imagen en el transcurso de los mismos, interpretándose sobre todo fandangos y sevillanas³³.

6.4 Análisis teórico del objeto de estudio: el performance y el cante como ejecución cultural

El evento que describimos tiene lugar en el día 14 mayo de 2013. La Virgen es devuelta a la aldea a hombros de los *almonteños*. Durante el camino, la Virgen es cubierta con un capote para que el polvo que se levanta no dañe la Imagen. El paso avanza sin sus adornos, *sus platas*, y es tradicional que sean las *abuelas almonteñas* las encargadas de portarlos durante todo el trayecto. La Imagen va acompañada de numerosos fieles y está rodeada en todo momento de los *Hombres de la Virgen* que son los encargados de *...llevarla y prestarle la fuerza y los hombros...*³⁴. El camino de vuelta se realiza de día y por un itinerario previamente establecido a través del campo. Dicho itinerario presenta diferentes “momentos”, o

³² Este término hace referencia a la persona que regía el coro gobernando el canto llano en las misas.

³³ Destacamos aquí que las sevillanas a la Virgen del Rocío poseen una estética diferente a las sevillanas antiguas o corraleras, más apegadas al folclore. El tempo pausado y la presencia de ornamentación en las sevillanas rocieras suponen una evolución de las mismas tomando cánones similares a los procesos de evolución de otros estilos flamencos.

³⁴ Expresión émica aportada por los informantes.

“escenas”, algunos de ellos ritualizados como los que describimos a continuación:

T1. Salida de la Virgen de la parroquia. Está establecido que la Imagen salga tras el canto de la «Salve». Tras la salida del templo, la Imagen procesiona por las calles del pueblo durante toda la noche que previamente han sido adornadas por el pueblo organizados en grupos para tal fin. El adorno consiste en una construcción de arquitectura efímera basada en arcos triunfales y templete sobre columnas realizadas en madera y revestidas con telas, papel y romero en estilos gótico y barroco. La preparación del mismo que se desarrolla varios meses antes congrega y aglutina a una gran parte del colectivo y se nos manifiesta como un elemento de cohesión social. Por otra parte por la cantidad de “ocasiones performativas” a que da lugar podemos hablar del mismo como un gran generador. La observación “a grosso modo” de algunas de las mismas durante los trabajos de campo nos permite entrever una serie de elementos durante la realización de los preparativos como comidas (dulces típicos) y bebidas, cantos y cantes y particularmente el empleo de recursos estéticos en los adornos que funcionan como patrones distintivos de unas calles con respecto a otras. Como ocurre en el caso de utrera, los alimentos se llevan a cabo en un contexto de distribución de bienes y están muy relacionadas con el refuerzo de lazos de unión y relación entre los participantes.

T2. Llegada al alto del chaparral. La Imagen es colocada en un templete donde las *camaristas*³⁵ se encargan de colocarle *el pañito*³⁶ y el guardapolvo para el camino. Es uno de los momentos más exultantes y emocionantes para el público que se unifica en torno a este momento de experiencia de lo trascendente y lo expresa mediante tiros de salva con trabucos y escopetas, vítores y vivas.

T3. El camino hacia la aldea. Constituye el traslado propiamente dicho. En el mismo se producen a su vez actos ritualizados como “el descanso de la Virgen” en los templete colocados para tal fin donde se reza y también se cantan plegarias en forma de salves, sevillanas y fandangos dedicadas a la Imagen.

³⁵ Mujeres que ostentan “el privilegio”, recibido como herencia familiar, de vestir a la Virgen. En otros contextos religiosos, se denominan “camareras”.

³⁶ Paño que protege el rostro de la imagen durante el trayecto.

La escena que constituye el punto central de este capítulo es el momento conocido como *El pino de Carrera*. Se produce al paso de la Imagen por un pino establecido y es entonces cuando el intérprete, un aficionado local, Antonio Carrera -actualmente con una edad de 85 años- subido al mismo, le canta fandangos valientes e improvisa un discurso en forma de alabanza que recrea su estado anímico personal. Pese a ser una “parada” entre otras en el marco religioso que describimos, constituye por sí mismo una “ocasión performativa”. La escena forma parte del Traslado, sin embargo no es un momento programado en el conjunto de los actos que la componen. La posibilidad de que se produzca descansa en el impulso expresivo del intérprete solista que bajo la lógica de pensamiento “emic” se expresa en la fórmula: ...Si la Virgen quiere.... El uso de esta fórmula es reiterada y hace alusión a la posibilidad de la realización de determinadas actuaciones que pueden estar relacionadas o no con los actos cultuales. También constituye una célula lingüística explicativa o justificativa de determinados comportamientos sociales. Así, la Virgen *se para* delante de tal o cual cantaor o pasa delante de tal casa *si la Virgen así lo quiere* Esto nos lleva a considerar el gran peso que tiene la devoción de la Virgen del Rocío en la reelaboración de nociones y significados simbólicos para la mayoría de los habitantes de Almonte. Un hecho que ayuda a afirmar esta idea es la nomenclatura de las calles y comercios de la localidad: Venida de la Virgen, Alimentación Rocío, Pocito de la Virgen, etc. La propia silueta de la Imagen constituye un icono identificativo de la localidad y un medio de adscripción de identidad desde el punto de vista “emic” y “etic”.

La devoción a la virgen del Rocío es un fenómeno muy enraizado en este ámbito local y es un gran cohesionador social. Una de las razones de esto podemos encontrarla en un trabajo de Rosenthal (Rosenthal, 1997) por el peso que toma el pueblo tanto en la gestión del culto como en las decisiones sobre los actos y romerías como reacción histórica frente a imposiciones de autoridad del ducado de Medina sidonia, de los clérigos y de las políticas anticlericales que durante el reinado de Isabel II llevan a la desarticulación de la hermandad. En la actualidad encontramos lo que podría ser una reelaboración de ésta misma noción de toma de posición reactiva y colectiva expresada en fórmulas como ...*la Virgen es de los almonteños*...; ...*la Virgen es del pueblo*... y que es actuada o “performada” mediante patrones de comportamientos como obviar al

representante eclesiástico y otras autoridades en los actos devocionales colectivos.

La propia forma de la procesión del Lunes de Pentecostés, sólo en apariencia anárquica, podría reforzar esta idea y supondría una actualización o reelaboración colectiva de la idea de autogestión organizativa frente como decimos a imposiciones de autoridad que se han llevado a cabo a lo largo de la historia de la devoción rociera la cual, según la citada autora, *...se fue revelando como una manifestación poco permeable a las exigencias de los dueños absolutos de la villa...*

El marco de actuación nos instala como observadores participantes, aunque con un alto grado de participación pues no sólo no encontramos rechazo por parte de los actores locales sino que nos implicaron en los preparativos del mismo (de hecho, el intérprete y actor principal, Antonio Carrera, nos instó a buscar una escalera para subir al pino pues *...los escalones que había en el pino estaban rotos....* También nos permitieron ocupar lugares privilegiados en el evento. La consideración de dicho fenómeno como una performance local nos lleva a entenderlo como una puesta en escena regida por ciertos elementos de teatralización, como lo demuestra la deliberada posición del cantaor con respecto a la Imagen y a los espectadores participantes. La posición del mismo en la escena, la gestualidad, la entonación del discurso, el ritmo, así como otros recursos musicales, nos hablan de una dramatización de la experiencia religiosa en la que la praxis musical-vocal juega su papel. Nos ofrece asimismo una peculiar estética, a la que contribuye el tipo específico de sonoridad flamenca que queda integrado en el mismo.

Por otra parte, la adopción de una idea de “performatividad” entendida como mirada metodológica nos lleva a preguntarnos ¿... qué pasa cuando la música sucede...? o, ¿qué les permite hacer a los participantes la experiencia musical...? Esto nos permitirá explicar un fenómeno de teatralización etnográfica: la dramatización intensificada del papel cultural del intérprete como “cantaor de la Virgen” y la aceptación de una idea de identidad sustentada en la música gracias a la función *interpeladora* del palo flamenco utilizado.

Pasamos a analizar cada una de las tres piezas que integran la ejecución musical dos fandangos valientes de Huelva y un recitado:

FANDANGO 1

*Entre pinos y arenales
se cumple lo que se sueña
entre pinos y arenales
Almonte lleva a su dueña
sin corona ni varales
de Pastora siendo Reina*

FANDANGO 2

*Cuando me vaya a morir
Madre mía del Rocío
cuando me vaya a morir
que resuene en mi oído
el eco del tamboril
quiero morirme tranquilo*

El análisis semántico de ambos fandangos nos lleva a plantearnos la performance como un fenómeno comunicativo donde se ponen en juego contenidos culturales materializados en el canto y que son recibidos por la audiencia. El canto va dirigido a la Imagen como primer receptor de la que el solista espera un efecto: *una muerte tranquila*. La audiencia constituida por los participantes congregados en torno a la performance constituyen los receptores segundos. De ellos espera un efecto doble consistente, en el reconocimiento artístico a partir de la forma musical utilizada y de los recursos musicales empleados. Por otro lado la autorización en el desempeño de un rol o papel cultural de cierto protagonismo social.

La recepción del cante lleva a la audiencia al reconocimiento *canónico en cuanto a* los aspectos formales del discurso y de la estructura musical que sustenta el cante. También es aceptado el mensaje *autoreferencial* (Rappaport, 1999) que tiene el contenido, que consiste en una idea de identidad local compartida por el emisor y la audiencia sustentada en la devoción y en la preferencia estética.

En el primer fandango encontramos, en primer lugar, una descripción de la manera en que el traslado de la Imagen tiene lugar, “entre pinos y arenales” pero detectamos también una idea de pertenencia e identificación del pueblo de Almonte centrado no tanto en una idea de “territorialización” sino en la devoción a la Imagen y en la Imagen física misma. “Almonte lleva a su dueña”.

En el verso “se cumple lo que se sueña” encontramos una idea subyacente a la performance que nos ocupa y que contribuye a su definición, la realización o el hacer presente un anhelo cultural “llevar a la Virgen”.

En el segundo fandango se nos muestran vertidos algunos contenidos culturales específicos. Así, encontramos una idea de deidad personificada cercana a la idea de Madre que es común en algunas culturas del Mediterráneo y en torno a la misma una idea de religiosidad pragmática expresada en la petición personal del intérprete de “morir tranquilo”

La imagen sonora del tamboril es otro contenido. Este es reconocido, compartido y aceptado como propio por la audiencia. Hemos de precisar aquí que este término no se refiere al instrumento individual sino al dúo instrumental conformado por éste y por la flauta. El tamboril junto a la gaita rociera antes llamada “atambor” y “dulzaina” junto con la guitarra son los instrumentos tradicionalmente utilizados en los actos devocionales en torno al Rocío. Así en una crónica relativa a la distribución espacial de las hermandades filiales en la procesión del lunes de pentecostés de 1847 y citada por se narra lo siguiente:

...iban formalizando la entrada por orden de antigüedad, precedidos de dulzainas y atambores, pasando por frente de la puerta principal de la ermita, y llevando cada uno su pendón, al que siguen el hermano mayor y

demás hermanos y hermanas sobre los vistosos carros o enjaezadas caballerías en que habían hecho su viage...

Una crónica de 1850³⁷ describía:

...preparadas las guitarras de la reunión, sin olvidar el tamboril y la gaita que acompañan siempre a cada hermandad, formasen distintos ranchos, haciendo círculos con las carretas de cada pueblo, después de haber dado cada cofradía la vuelta al Real...

La sonoridad del tamboril se muestra como un elemento acústico que es reelaborado como imagen sonora y al que se le asigna un valor. La escucha de este apela a vivencias anteriores significativas tanto desde el punto de vista individual como colectiva y le abre la posibilidad a ambos de reelaborar y reafirmar su identidad ante si mismos y frente a la alteridad.

DISCURSO RECITADO

...Y este año / He dicho que no me meto³⁸ / Pero cuando veo a esa majestad / Tan divina / Porque es la más bonita de todas las Vírgenes / Me entra un jipío / Y me pego un bocaio en la lengua / Y rezo una salve/ Y no la termino / Porque se me olvida la mitad / Y pego un brinco / Y me meto, me meto, me meto...

Aunque no es estrictamente un cante, surge en la ejecución musical del intérprete de manera espontánea. Lo hemos incluido en el análisis pues contiene las claves de significación cultural que la performance abarca, lo que lo hace especialmente relevante para nuestros propósitos.

³⁷ El Católico, sábado 25 y domingo 26 de mayo de 1850, pp. 363 y 364.

³⁸ Es la expresión que usan lo locales para expresar la acción de llevar a la Virgen en hombros, se refiere al hecho de “meterse dentro del paso”.



Figura 6.1: Fotografía que recoge el momento “El pino de Carrera”.

Desde nuestro punto de vista, supone la construcción de una idea de identidad individual expresada en el discurso y en el que el intérprete manifiesta su papel cultural como “Hombre de la Virgen”. También hay una petición de aceptación no expresada pero deducible, sobre todo por las entrevistas, del reconocimiento de otro papel cultural relacionado con el anterior, ser el cantaor de la Virgen, pues interviene desde años en todos los actos relacionados con la misma interpretando múltiples estilos: fandangos, sevillanas, nanas o milongas³⁹. Es decir, la ejecución musical le permite al intérprete elaborar un rol social específicamente en este marco de manera

³⁹ En palabras de Antonio Carrera “... *Le canto a la Virgen desde que era chico... con siete años me cogieron en alto para que le cantara... el cura y los de la Hermandad me llamaban.... Unas veces en lo alto de un burro, en un vallao y en el pino... siempre le he cantao en la Iglesia... y en el Rocío...*”.

interna al mismo que luego se extenderá a la vida cotidiana. El escenario del Traslado se nos revela como un marco donde rigen normas específicas, donde aparecen específicos patrones de comportamiento y de roles sociales con respecto al marco de la vida cotidiana y donde se dirimen y negocian conflictos sociales procedentes del ámbito de la cotidianidad. El ser “cantaor de la Virgen” es uno de ellos.

A nuestro juicio, el desempeño de este rol puede servir de motor o contribuir a la aparición de fenómenos emergentes en torno a la música que se ejecuta en ella pues al convertirse el solista en una “autoridad” en este marco de actuación podrá tener la potestad de cambiar el estilo de cante y aplicar una cierta libertad creadora en la utilización de otros elementos expresivos. Esto nos lleva al concepto del límite de la potestad, que es establecido por la audiencia en relación dialéctica con el solista. Todo lo expuesto nos lleva a la idea, al menos en forma de hipótesis, de que los marcos o contextos de actuación cultural posibilitan e impulsan la aparición de fenómenos emergentes de carácter musical lo cual podría servir también como modelo explicativo aplicable en otros casos de estudio del cante *flamenco*. Nótese que este mismo hecho ocurre en los eventos analizados en capítulos anteriores.

El paso de la Imagen genera en los *hombres almonteños* u hombres de la Virgen un sentimiento de inquietud exultante y un impulso de llevar a la Imagen a hombros o de *meterse*. Este hábito constituye una de las prácticas étnico-culturales que contribuyen a dar significado al evento que estudiamos y constituye el principal rasgo de “*almonteñidad*”. Como contenido cultural, está presente en el discurso recitado que analizamos y es reconocido por la audiencia que se siente interpelada y responde con expresiones de júbilo dando palmas y abriendo el hueco al intérprete para que porte a la Imagen como el mayor regalo o agradecimiento que pudieran hacerle⁴⁰. La propia sonoridad del fandango ejerce en los participantes esta misma función de interpelación. Esta podría estar basada en la aceptación y el reconocimiento de los rasgos musicales de la misma como rasgos que les

⁴⁰Una grabación del evento puede visualizarse en <https://www.youtube.com/watch?v=kM3r9jWXJ6c>

adscribe identitaria y culturalmente al pasar ésta “el filtro” que los parámetros culturales de la audiencia “les impone” a los mismos⁴¹.

De igual forma ocurre con la temática de las letras, ya que opera como un medio de reconocimiento de una idea de comunidad al tiempo que pone los límites frente a otras. La devoción rociera es un fenómeno local pero también supralocal como lo manifiesta el hecho de la existencia del número de hermandades foráneas como resultado de la expansión del culto allende las fronteras de Almonte desde el siglo XIX. Lo que denominamos *devoción local* y *supralocal* comparten el mismo foco devocional y algunos elementos como el uso del cante flamenco y el ritual pero en su puesta en práctica intervienen también contenidos culturales particulares que al ser actualizados en la práctica les permite al colectivo hacer un ejercicio de reflexividad con respecto al papel social que cumplen con respecto a ellos mismos y con respecto a los otros: los roles supra locales. Estas particularidades constituyen rasgos diferenciadores y quedan expresadas en la lírica de los cantes, principalmente en sevillanas y fandangos. Estas hacen alusiones y expresan motivos diferentes que son significativos para la colectividad que lo expresa y que son recurrentes en los mismos. En este sentido podemos decir que los temas más referidos en el ámbito local de Almonte son las vivencias personales familiares, colectivas en torno a la Virgen y de petición o alabanza mientras que las del ámbito supralocal lo constituyen petición u alabanza también pero sobre todo los temas relacionados con las vivencias en el camino de peregrinación y la justificación del *ser Rociero*, parámetro identificativo del colectivo supra frente al local cuyo parámetro principal es el *ser de Almonte o ser de la Virgen*⁴². De esto podemos inferir que el cante supone una puesta en acto de reflexividad individual y colectiva que tiene como resultado un planteamiento identitario así como una reformulación del papel de los participantes como agentes activos y protagonistas en los eventos devocionales. Por tanto, podemos decir que se produce una aceptación de los mensajes canónicos en cuanto a las convenciones normativas del al acto y a la práctica musical. La aceptación de mensajes autoreferenciales

⁴¹ Tomamos esta idea de Ramón Pelinsky (Pelinski, 2001). Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango.

⁴² De esta forma la fórmula “soy rociero” no es pertinente en su uso para un devoto de Almonte mientras que si lo es para un devoto supralocal. El equivalente para el devoto local es “soy de Almonte”

(Rapaport, 1999) se produce con la identificación o ascripción del colectivo a los contenidos culturales significativos para la comunidad entre los que se encuentra los que tiene asociados la propia música. La participación en el performance religioso mediante la recepción del cante, este caso el fandango, facilita la *experiencia de comunidad* para el colectivo como audiencia. Asimismo el cante facilita al intérprete la inclusión en ese ámbito de comunidad en el desempeño de un papel social relevante para la misma como se cantaor de la Virgen. La función social del cante constituye en este caso el servir de cohesionador social de un colectivo que comparte una misma idea de comunidad local frente a la “supralocal”.

Con respecto a la temática de los cantes hemos utilizado el trabajo recopilatorio de Álvarez Gastón (Álvarez Gastón, 1999) realizado desde 1977-1978. En relación a esta fecha podemos decir que aunque tiene algunos años sin embargo el ensayo tiene aún vigencia por dos motivos en primer lugar porque las sevillanas que cita debido a su popularidad aún se interpretan y en segundo lugar porque la tendencia de la composición musical manifiesta una misma tendencia en la actualidad en lo que a composición lírica se refiere.

6.5 Pertenencia y pertinencia del fandango de Huelva

El cante flamenco no siempre ha estado presente en los actos culturales a la Virgen del Rocío en el interior de los templos. En 1968 se celebra la primera misa flamenca tras la aprobación en el concilio Vaticano II de las misas autóctonas⁴³. Dicha praxis se difunde por toda Andalucía, por lo que es probable que sea a partir de esta fecha cuando empiezan a escucharse liturgias flamencas en el interior de la ermita rociera.

Sin embargo, existen cancioneros de principios del siglo XX, como el de Muñoz y Pabón citado en Álvarez-Gastón (Álvarez-Gastón, 1999) donde aparecen coplas en forma de cuartetos y sevillanas que el autor llama *...seguidillas populares escritas para ser cantadas... en la zambra y jaleo de las carretas romeras... algo se ha de cantar, y más vale que sea alabanzas a la Virgen....* La sevillana de temática rociera es quizás el estilo

⁴³ La primera misa flamenca se celebró en la parroquia del Polígono de San Pablo de Sevilla el día 29 de junio de 1968. Intervinieron en la misma artistas como Antonio Mairena, Naranjito de Triana y Luis Caballero con la guitarra de José Cala. El poeta, interpretándose soleares, corridos, peteneras, malagueñas y seguirillas. Información tomada del diario ABC de Sevilla, 30/6/68, p. 40.

más interpretado en torno a las manifestaciones rocieras, como lo demuestra el gran número de composiciones para el cual se han realizado sobre todo desde su explosión social en los años 80. A pesar de esto, en los Traslados de la Virgen a Almonte, dicha forma musical se viene ejecutando desde hace relativamente poco tiempo. Como nos asegura Antonio Carrera, probablemente el único testigo e intérprete de la primera mitad del pasado siglo, *En Almonte siempre se le ha cantado fandangos, primero fandanguillos y luego de Huelva.... luego sevillanas pero de siempre, el fandango nuestro....* Desde el punto de vista de nuestro análisis, la preferencia por la interpretación del fandango en la performance analizado podría obedecer a tres motivos fundamentales:

(a) A modas influidas por la difusión del mismo por medios de comunicación como la radio, a lo que ha podido contribuir la consolidación del fandango valiente de Huelva como estilo flamenco predominante, sobre todo por la aportación del genial Paco Toronjo.

(b) A la asociación de dicho fandango con una idea de territorialidad anclada en la provincia de Huelva, tal y como lo detectamos en las respuestas de algunos informantes. ...*cantamos el fandango porque es de Huelva....*

(c) A la idea émica de que las características estructurales del fandango valiente son las que mejor se adecúan a la expresión del sentimiento religioso, de fe, alabanza o petición. De ahí la aceptación de su pertinencia como el vehículo sonoro-expresivo apropiado para expresar dicho sentimiento a través de los recursos que ofrece su estructura musical.

El canto flamenco tiene su propia teoría musical, aunque a veces ésta sólo sea conocida tácitamente o de forma interiorizada por aficionados o intérpretes. Definimos algunos rasgos que conforman la estética particular del canto ejecutado en función de la terminología émica que con respecto al mismo tienen los informantes y con términos utilizados en la teoría clásica tradicional. Los principales rasgos que lo definen: tempo ralentizado, fuerte subidas melódicas, “ataque” en tono agudo y ad libitum que le imprime el carácter de valentía, uso del canto “tirao” o expirado de manera acorde a lo que se sentencia en el discurso, uso del *balanceao* en lo que se refiera a la

entonación y al ritmo en el que se desarrollan los fandangos de Huelva⁴⁴. De las entrevistas realizadas a este respecto podemos inferir la hipótesis (ya que requiere un estudio más profundo) de que los procesos de recepción vienen marcados por el reconocimiento de patrones regulares en el sonido correspondientes a direcciones melódicas (subidas o bajadas tonales), dibujo melódico (balanceo), intensidad en la ejecución (*ad libitum*), fraseo sin respiración (*tirao* o *expirado*) y que son codificados por el oyente en los términos que aportamos. Apuntamos en este punto la necesidad del estudio de los estilos desde el punto de vista de los recursos que utiliza y de los rasgos definitorios y de adorno que los conforman así como en la codificación de éstos para su objetivación en otras investigaciones ulteriores necesarias en el estudio del mismo como género musical. El cambio de sonoridad debida a fenómenos como la ralentización de ritmos e incorporación de recursos ornamentales (observable en todos los estilos flamencos), hacia la primera mitad del siglo XX produce un cambio de preferencia de variantes dentro del mismo estilo: del fandanguillo al fandango valiente de Huelva o el de Alosno, hecho que puede apoyar la reflexión anterior.

Finalmente, la idea consensuada de que la dificultad en la ejecución de este tipo de fandango, debido a la utilización de los mencionados recursos expresivos, le confiere carácter de ofrenda, lo que apoya también la mencionada adecuación entre cante y experiencia religiosa.

6.6 Apuntes para estudio comparativo con fenómenos similares

Existen en Andalucía, y actualmente se ha extendido a otras regiones limítrofes como Extremadura, muchas ocasiones que permiten un estudio similar al caso aquí estudiado. Ocurre fundamentalmente en romerías, donde los participantes suelen cantarle a la Patrona o Patrón del pueblo las canciones a modo de ofrendas. En la actualidad, y debido al auge de las “sevillanas lentas”, se está usando este estilo como herramienta musical de comunicación. Destacamos algunas con cierto peso de tradición como las romerías de Cantillana o El Valme en Dos Hermanas, aunque existe una larga lista de casos que valdría la pena estudiar en conjunto.

⁴⁴ Cabe notar aquí una opinión interesante de los aficionados de Huelva, que consideran que el fandango de Huelva “bien cantao” debe estar “mecido”. Este concepto rítmico es lo que da el “aire de Huelva”, concepto por cierto crucial en la valoración de los aficionados del flamenco, el “aire” de las bulerías de Jerez, de los cantes de Cádiz, etc.

Por otro lado, apuntamos un caso que se está haciendo habitual en algunas plazas de toros. Un aficionado le canta un fandango al torero en pleza faena en forma de “ofrenda” o “alabanza”. Aquí podemos pensar que se hace un traslado de una Imagen religiosa a un ídolo del toreo y, que se considera un ser “en otra dimensión” para el aficionado. Pero esto requiere un estudio riguroso que solo sugerimos aquí por su afinidad con nuestro caso.

6.7 Conclusiones del capítulo

En este trabajo hemos abordado un análisis desde la Etnomusicología de un evento religioso-festivo donde el flamenco, en concreto, el fandango de Huelva, resulta el medio de comunicación de un pueblo con su Patrona: la Virgen del Rocío. Tras realizar un análisis desde la teoría de la performance, podemos resumir los resultados a través de los siguientes apartados:

- La integración del cante en una ocasión cultural religiosa se nos muestra como una práctica socialmente aceptada que articula el flamenco y la experiencia religiosa con unas especificidades locales concretas. Dicha articulación les permite tanto al intérprete individual como al colectivo implicado una experiencia emocional-devocional intensificada por los recursos expresivos del cante y los discursos, es decir por el uso del el ritmo, la entonación y de la agógica y la dinámica con una estética particular. Por otra parte, les permite la ubicación y adscripción cultural por lo que se erige el flamenco en este contexto como un instrumento de reelaboración de nociones de identidad así como de reelaboración de roles sociales protagonistas en los eventos devocionales frente a “otras” identidades.
- La consideración del traslado como performance local se nos revela como un marco posibilitador y de aceptación de la práctica de este estilo de fandango concreto nos permite hablar de la pertinencia del mismo como vehículo de religiosidad pero también como vehículo expresivo de una idea de pertenencia local y de identidad cultural individual y colectiva anclada en la devoción a la Imagen de la Virgen del Rocío y en la preferencia por el modelo estético de un tipo de variante del fandango: el fandango “valiente”.
- Desde el punto de vista “emic” el cante tiene valor de ofrenda. Este valor viene justificado por la dificultad en la interpretación al utilizar

recursos expresivos tales como cante ad libitum, ataque “valiente”, cante expirado, balanceado y cante “tirao”. Tales recursos conforman una estética particular que se convierte en trascendental para lograr la condición de posibilidad de aceptación colectiva en este marco. El canto admisible es aquel que logra definir en su ejecución el modelo estético basado en estos recursos y asimilado por el colectivo participante en el acto. La aceptación se valora y expresa, y esto constituye quizás el elemento diferenciador más radical con respecto a los otros casos, con el acto de parar a la Imagen delante del intérprete. El acto de “parar a la Virgen” tiene un significado simbólico asociado culturalmente que significa aceptación social y en este caso, en relación con la música, la aceptación y pertinencia del cante desde el punto de vista de la ejecución en este marco. En la escena que centra el interés de nuestro análisis, la escena de “el pino de Antonio Carrera” en el Traslado, el fandango es el palo utilizado y cabría preguntarse si serían admisibles otros palos siempre que su ejecución defina el mismo modelo estético que se manifiesta en el fandango “valiente”. En cualquier caso, esta pregunta sería llevada a cabo en relación dialéctica entre el solista y la audiencia en este marco concreto de actuación.

- Desde el punto de vista metodológico destacamos la pertinencia de la aplicabilidad de los paradigmas de la etnomusicología, por su gran alcance explicativo a la fenomenología musical del flamenco, al ser una música muy vinculada a su contexto social y cultural. Estos paradigmas nos han permitido explicar el cante en su contexto de ejecución como un “elemento seleccionado” y orientado culturalmente que articula aspectos culturales como religiosidad y música.
- La preferencia por el fandango de Huelva en la performance que analizamos puede explicarse por varios factores, destacando al impulso del cantaor de Huelva Paco Toronjo a estos estilos y a la idea “emic” de que existe una adecuación estructural entre una estética particular de cante, el sentimiento religioso y a la asociación de dicha música a una idea de territorialidad.

6.8 Anexo de capítulo. Material etnográfico

6.8.1 Ficha de campo. Fotogramas

SITUACIÓN GEOGRÁFICA	MUNICIPIO	Almonte
	PROVINCIA	Huelva

ACTIVIDAD	TIPOLOGIA	Ritual religioso
	DENOMINACIÓN	<i>El Traslado</i>
	FECHA	28 agosto-2012
	PRINCIPIO ORGANIZADOR: EVENTO	<i>Se devuelve a la Virgen del Rocío a su ermita tras rendirle culto en Almonte</i>

SECUENCIACIÓN	SECUENCIA TIPO	Solista canta a la Imagen subido a un pino
	SITUACIÓN ESPACIAL	Itinerario oficial del Traslado de Almonte a la aldea establecido
	ESCENARIO PRINCIPAL	Momento del <i>pino de Carrera</i>

PARTICIPANTES	MODO DE ORGANIZACIÓN	Hermanidad
	AGENTES	<i>Hombres de la Virgen</i>
	OTRAS	Participantes de la procesión y espectadores

CANTE	TIPOLOGIA	Fandango con rasgos valientes
	CARÁCTER	Serio. Es una ofrenda
	RASGOS QUE DOMINAN	Intensificación de los rasgos <i>Valientes</i>
	INTERPRETACIÓN	individual

TRABAJOS EN EL CAMPO	OBSERVACIÓN PARTICIPANTE	Observación “in situ”
	ENTREVISTAS	Flexibles. cuestionario orientativo
	INFORMANTES	Intérprete <i>Hombres de la Virgen</i>

REGISTROS DE DATOS	NOTAS DE CAMPO	manuales
	GRABACIÓN DE AUDIO	Del evento De la entrevista con el solista
	GRABACIÓN DE VIDEO	Del evento



Figura 6.2. En la guardia de la Virgen. Unos devotos les ofrendan un fandango valiente de Alosno ante la presencia del cantaor Antonio Carrera y la autora de esta memoria. Fotografías de autoría propia.



Figura 6.3. Antonio Carrera ofrece sus cantes y plegarias a “su Virgen” en el mismo enclave “pino de Carrera” desde hace décadas. Fotografías de autoría propia.



Fig 6.4. Carrera baja del pino y los portadores de la Imagen le hacen un hueco para que “la lleve con su hijo”. Fotografía de autoría propia.

7 ETNOMUSICOLOGÍA COMPUTACIONAL APLICADA A LOS ESTUDIOS DE CASO

7.1 La etnomusicología computacional como área de investigación

El término etnomusicología computacional hace referencia al diseño, desarrollo y uso de herramientas computacionales que tienen la propiedad de asistirnos o ayudarnos en la investigación etnomusicológica. Muchos han sido los intentos para facilitar este análisis mediante el uso de distintas herramientas tecnológicas. Lo que ahora llamamos “computer music”, empezó en 1950 a partir del estudio de la síntesis de sonido usando computadoras en los laboratorios Bell. En la misma década, el musicólogo e investigador Charles Seeger fue el primero en investigar con medios electrónicos el análisis y transcripción para músicas de tradición oral. El melógrafo de Seeger fue uno de los primeros intentos de crear representaciones gráficas del sonido para la investigación musical. En opinión de autores como Tzanetakis (Tzanetakis et al, 2007), aunque el área no es nueva, el término CE (*Computational Ethnomusicology*) no está del todo establecido y los diferentes trabajos se dispersan en otras disciplinas involucradas en investigaciones de este tipo. La disposición instantánea, en todas las áreas del mundo que tengan conexión a Internet, de enormes colecciones de música, intensifica la necesidad de herramientas analítico-computacionales.

El área de investigación en música, relativamente nueva (tiene menos de veinte años de historia), llamado MIR (Music Information Retrieval), se centra principalmente en el diseño, organización y en la comprensión e investigación de grandes colecciones o corpus musicales. Este campo ha evolucionado en los últimos años gracias en parte a los recientes avances en la potencia de los equipos, en la distribución de sonido digital y en el desarrollo de una amplia variedad de ideas, algoritmos, herramientas y sistemas que han sido propuestos para manejar ampliamente y en distintas formas, grandes bases de datos musicales disponibles digitalmente. Los investigadores que se incluyen en este área emergente de conocimiento, tienen diferentes bagajes: ciencias computacionales, ingeniería electrónica y musical, matemáticas, especialistas en bibliotecas e información, músicos

o psicólogos. En un artículo reciente, Tzanetakis (Tzanetakis, 2014) afirma que la tecnología MIR está madura para ser integrada en el campo de la investigación en etnomusicología y se da un repaso por trabajos producidos en el mencionado marco desde los orígenes del área hasta la actualidad. Estos se han centrado en aplicaciones tales como sistemas de recomendación musical, sistemas de radio personalizados para la música popular y en aplicaciones como anotaciones (*score following*) y consulta por tarareo para la música clásica occidental (*query by-humming*). Sin embargo, el citado autor advierte que el campo de la etnomusicología computacional está aún en la infancia, e irá madurando a medida que se incorporen cuestiones musicológicas, lo que requiere la participación activa de musicólogos, formulando y testando hipótesis mediante el análisis computacional.

La mayoría de los trabajos en CE están centrados en el análisis, transcripción y procesamiento de corpus realizados a partir de grabaciones de audio, en el análisis de patrones de ejecución de instrumentos así como el análisis gestual del intérprete tanto en improvisaciones como en patrones establecidos. Estos trabajos vienen motivados por distintas ideas: preservación de la música tradicional, pedagogía, composición, reconocimiento del intérprete a través del gesto o del timbre e incluso el uso de instrumentos como en el caso del gamelán eléctrico⁴⁵.

Uno de los problemas de mayor interés para los musicólogos y aún no totalmente explorado por la CE es el asistir a la pedagogía musical. Existen diferentes instrumentos tradicionales con sus respectivos recursos y formas de tocarlos que podrían estar en peligro de extinción al menguar el número de intérpretes que guardan una determinada tradición musical. En este sentido, la información que producen las herramientas de análisis musical podrían proveer a los músicos de modelos y técnicas de entonación en el caso del canto o de formas de ejecución de instrumentos.

⁴⁵ Consiste en un instrumento acústico creado con unos sensores hardware para capturar la información de la performance. La mayoría de ellos han sido creados en el entorno de la música occidental como guitarras, teclados, pianos e instrumentos de cuerda. En el contexto de las músicas del mundo, ha sido explorado en el contexto de la música india y balinesa desarrollándose sensores para el gamelán eléctrico y para otros instrumentos electrónicos. Los datos recogidos en los sistemas de sensores pueden ser usados en el estudio de los matices de las performances y potencialmente, podrían ofrecer nuevas intuiciones a los musicólogos.

En resumen, la etnomusicología computacional es un área de investigación creciente gracias a las técnicas desarrolladas en el campo MIR. En unos pocos años una variedad de problemas han sido explorados aplicándose a una gran variedad de culturas musicales y en muchos casos usando el conocimiento de la cultura específica. Sin embargo, hay muchos retos que aún presenta tales como la incorporación de musicólogos, la escasez de corpus estandarizados y la escasa participación de músicos e intérpretes de las músicas estudiadas. Muchos de los trabajos que encontramos en CE son exploratorios, pero tienen un gran potencial de ser los hilos conductores de otros futuros y el potencial de expandirse por otras áreas de investigación.

7.2 Líneas actuales de trabajo

La aplicación de herramientas MIR en el campo de la etnomusicología abre un amplio abanico de posibilidades de investigación musicológica manifestando un gran potencial en el planteamiento de problemas. Mostramos a continuación una serie de ejemplos:

- **Extracción automática de contornos de alturas (pitch) y entonación (*tuning*)**

La extracción de alturas es problemática pues existen culturas que utilizan sistemas de afinación diferentes al occidental. Estos se apoyan en teorías musicales que incluyen reglas para interpretar la música con unos valores tonales específicos. Cuestiones tales como la distinción entre un cambio intencional de tono desafinado o la detección de la afinación en una grabación concreta, son difíciles de resolver sin la asistencia computacional. Tradiciones musicales como la música clásica otomana, la música vocal carnática del norte de India o el flamenco, utilizan intervalos que son más pequeños que el semitono (la unidad más pequeña en la música occidental). Algunos teóricos, para resolver este problema de la distancia interválica, proponen subdivisiones más pequeñas que los doce intervalos, lo cual abre el debate de cuales de esas subdivisiones son partes de una escala y cuales son ornamentos. La Música Makam de Turquía tiene un largo historial de teorías asociadas a distintos sistemas de notación propuestas para describirla. En este sentido la CE puede aportar evidencias empíricas que respondan a esos debates en etnomusicología mediante histogramas de pitch y mediante el análisis computacional de entonación.

En este contexto se desarrolla el software Tarsos⁴⁶ (Six & Cornelis, 2011) como una herramienta computacional para visualización de tónica, histogramas de alturas, seguimiento de partituras, etc. para música no occidental.

- **Análisis del ritmo**

El ritmo es otro de los aspectos más estudiados en etnomusicología: la organización jerárquica de la música en el tiempo. Es esencial en muchas culturas del mundo y juega en algunas de éstas un papel más significativo que en la música occidental. Es destacable también que algunas culturas musicales manifiestan características de similitud rítmicas. En este ámbito, los estudios de caso se centran en diferentes aspectos: la extracción y representación de patrones rítmicos, el estudio de desviaciones sistemáticas de tiempo o la microtonalidad (*micro-tonality*). El criterio de similitud rítmica, está en la base de los sistemas de recomendación musical (*music recommendation*) realizado en varias culturas musicales. Ejemplos de caso de este estudio han sido estudiados en el contexto de la música griega y africana (Antonopoulos et al., 2007), y más recientemente en el caso de la música turca e india (Holzapfel & Stylianou, 2009), (Srinivasamurthy et al., 2014). La extracción automática de patrones rítmicos ha sido usada como criterio para clasificación de géneros para el caso del flamenco y la música latina (Guastavino et al., 2009), (Völkel et al., 2010).

La complejidad rítmica es uno de los problemas que podemos encontrar en los variados y distintos sistemas musicales de tradición oral. El caso de la música afrocubana ha sido especialmente considerado. Algunos de los estilos que engloba estas músicas hacen uso del patrón rítmico llamado *clave*, el cual manifiesta ciertas variaciones de tiempo con respecto al patrón canónico. Los estudios al respecto manifiestan que dichas variaciones son difíciles de estimar mediante métodos computacionales generales por lo que se hace necesario el diseño de métodos más precisos y específicos y que se ajuste a cada problemática en particular (Wright et al., 2008).

⁴⁶ <http://dunya.compmusic.upf.edu>

- **Métodos automáticos de transcripción**

Otro de los problemas que afecta al estudio computacional de la música es la cuestión de la notación. Encontramos culturas musicales que tienen y usan su propia notación y otras tradiciones musicales como las arábicas, turcas o iraníes que adoptan la notación occidental aplicando modificaciones extra- accidentales a los doce tonos de la escala cromática.

Desde hace más de un siglo podemos estudiar la música con o sin partitura examinando grabaciones de audio a partir del procesamiento de señales desde la perspectiva acústica, lo permite incluir la generación de representaciones visuales del material de audio incluyendo intentos de transcripciones automáticas como alguna forma de notación escrita. Para las músicas en partituras, podemos estudiar la relación entre la partitura y una o más performances incluyendo estudios como la entonación, la relación entre los ritmos, la cadencia, la distribución expresiva en un tiempo (*expressive timing*) o la sincronización.

El problema de la transcripción es, por lo tanto, un problema derivado de la representación simbólico-abstracta de la música ya sea para interpretarla como para analizarla. En este sentido, si bien no se dispone de la resolución general del problema, existen en la actualidad sistemas automáticos de transcripción con una precisión razonable. El análisis de ritmo y tonal, pueden considerarse asimismo casos específicos dentro de la problemática de la transcripción en general.

Finalmente, existen trabajos sobre música monofónica donde se aplican técnicas de detección de la melodía predominante (Gómez et al., 2012). Asimismo, en orden a la realización de transcripciones más precisas se investigan tablas para instrumentos de percusión (Gillet & Richard, 2003).

- **Sistemas eficientes de acceso a la música étnica de todo el mundo. Sistemas de contexto.**

En este ámbito se desarrollan estructuras como interfaces para localizaciones geográficas de origen (Magas & Proutskova, 2009), técnicas de visualización de mapas auto-organizados de grandes colecciones de música con sus correspondientes similitudes o el uso de bibliotecas

digitales como el soporte de representaciones y anotaciones de la investigación etnomusicológica. En este sentido la interfaz *Dunya*⁴⁷ se presenta como una base de datos web que utiliza técnicas MIR para enmarcar grandes colecciones de músicas de todo el mundo. El desarrollo de técnicas de mapeo ofrece la posibilidad de localizar visualmente en un mapa una gran colección etnomusicológica. Esta posibilidad ofrece ventajas a los oyentes que no están familiarizados con el material musical al facilitarles la tarea de enmarcar la música en un determinado contexto. Para este propósito pueden ser usadas interfaces interactivas exploratorias de contenido y de contexto. La técnica SOM (*self organizing map*) es una herramienta automática de mapeo (*mapping*) de un dominio, en este caso una colección de música. Procede colocando automáticamente en una de las dos redes que la constituyen objetos de este espacio que son similares. El mapeo es posible por la detección automática de los rasgos que presenta el contenido del audio. La importancia de este estudio es comprender que la disposición es descubierta automáticamente por el análisis de audio sin que intervenga ninguna información del origen geográfico de la música de cada grabación. Esencialmente la estructura es descubierta por el sistema.

- **Desarrollo de interfaces de contenido y de contexto para la preservación activa de la música.**

Históricamente tanto los modelos rítmicos como melódicos de una tradición musical, son preservados mediante tradición oral de generación en generación. Un ejemplo lo tenemos en la cultura india, las tradiciones orales europeas o el flamenco. En la tradición clásica occidental, sin embargo, el uso de notación escrita ha permitido a la gente aprender de sus maestros no sólo mediante técnicas de oralidad. A partir de 1900 se produce un desarrollo progresivo de las técnicas de grabación de audio, incluyendo el fonógrafo, el vinilo, cintas, sistemas digitales y sistemas de audio multicanal.

Hasta la llegada de la grabadora de audio, la música era completamente flexible pero al tiempo completamente volátil y dejaba de existir más allá del momento de la performance. Cuando aparece la tecnología de grabación, la situación dio un giro pues podía ser preservada, pero la grabación era un congelado en el tiempo. Esto significa que aunque dicha

⁴⁷ <https://dunya.compmusic.upf.edu>

invención permitía la preservación de todas las culturas del mundo, vuelve a la música dentro de un artefacto rígido en contraposición al flexible proceso efímero en el que tiene lugar. Podemos finalmente “descongelar lo congelado” (Tzanetakis, 2014). No solamente podemos analizar e investigar las grabaciones sino que podemos hacerlas maleables acordes a nuestras especificaciones. Ejemplos de esta maleabilidad incluyen cambiar el tempo sin cambiar el pitch, cambiar el pitch sin cambiar el tempo, cambiando partes individuales, añadiendo otras partes, reordenando materiales etc.

Un ejemplo concreto de cómo pueden ser usados las manipulaciones de audio, considera el problema de detectar un particular patrón rítmico en una gran base de datos. Los sistemas MIR, investigan la base de datos y devuelve ejemplos que creen contienen ese particular patrón. Cada canción podría tener un diferente patrón de tiempo y cada performance podría tener una variación con respecto al patrón requerido. Mediante la alineación de patrones rítmicos es posible analizar las variaciones tanto visualmente como auditivamente al mismo tiempo (*time-stretching*).

- **Análisis gestual del performance**

La invención de técnicas y artefactos de grabación visual (dvd, youtube, clips, on line, quick times, etc.) ha dado a los músicos la posibilidad de una mirada más detenida a las interpretaciones de los maestros con el fin de emularlos. Sin embargo, todos estos artefactos ignoran el proceso de hacer música, tan importante para el aprendizaje y la preservación de la tradición. Existe una información en las interpretaciones musicales que las cuales las grabaciones de audio o video no pueden capturar. Esta información se hace evidente cuando observamos en directo una clase de un maestro a un alumno. Tales lecciones detallan instrucciones físicas y ajustes con la idea de enseñar la manera en como un instrumento puede ser tocado. Una posibilidad de capturar esas instrucciones es usando directamente sensores en distintas partes del cuerpo y del instrumento con la idea de extraer información sobre la práctica musical.

Un ejemplo específico de captura digital de gestos es el trabajo sobre la preservación de instrumentos del norte de India de Kapur et al (Kapur et al., 2005). El esitar, es un sitar modernizado con una vasta cantidad de sensores para capturar los gestos que un intérprete realiza mientras está tocando de

manera tradicional. Estos sensores que detectan que traste está tocando el instrumentista con la mano izquierda, la fuerza de los dedos en las técnicas de rasgueo etc. Basándose en esa información pueden extraerse patrones de ejecución. Por otra parte, esto puede ser combinado con análisis de audio para mejorar el seguimiento de pulso en tiempo real y para rastreo de alturas (Benning et al., 2007a). La curva de tempo resultante, puede ser usada en estudios comparativos de cambios en la dinámica de tempo de diferentes músicos. Experimentos similares, han sido también realizados para instrumentos de tablas de percusión en el norte de India como los de Benning et al, (Benning et al, 2007b). El sistema VICON, es un sistema de captura de movimientos para reunir modelos esqueléticos de cuerpos completos. Distintos marcadores son colocados en el cuerpo del intérprete y múltiples cámaras son usadas para seguir el movimiento en 3D. Este tipo de datos puede tener aplicaciones pedagógicas para proveer al estudioso de una información particular como la detección de la postura en tiempo real que revele las complejidades de la técnica manual de un maestro.

7.3 Flamenco y etnomusicología computacional

Pese a que el flamenco posee un gran peso específico en el marco cultural (y comercial) español y un gran impacto mediático internacional, no ha sido hasta hace relativamente poco tiempo, cuando se ha iniciado el estudio computacional de la música flamenca.

Es en 2005, a raíz de un estudio sobre un análisis filogenético del compás flamenco (Díaz-Bañez et al., 2005), cuando la comunidad científica comienza el análisis de la música flamenca desde la perspectiva de la Teoría Computacional y las Matemáticas. El citado trabajo se publica en la revista *La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española* y su versión en inglés en los *Proceedings* del congreso *BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science* (Díaz-Bañez et al., 2004). Este trabajo dio pie a un nuevo campo de investigación denominado *Teoría Computacional de la Música Flamenca*. Se analizan en este trabajo primigenio aspectos rítmicos de los estilos ternarios del flamenco y se extraen algunos indicios sobre genealogía y preferencia de estilos en lo que respecta a los principales patrones rítmicos. En dicho trabajo, y a modo de conclusiones, se insta a musicólogos y otros investigadores del flamenco a contrastar este tipo de análisis científico con otras metodologías usadas en sus áreas de investigación, a saber, Historia, Antropología o Teoría

Musical, creándose así el germen para la creación del grupo de investigación multidisciplinar de teoría computacional de la música flamenca, el grupo COFLA⁴⁸.

El proyecto COFLA (*COmputational analysis of FLAmenco Music*) surge como respuesta a las inquietudes de un grupo de investigadores de varias universidades y su objetivo principal es el de realizar una investigación exhaustiva y rigurosa de la música flamenca mediante un enfoque multidisciplinar, combinando los conocimientos de áreas como la literatura, la musicología, la psicología musical, las matemáticas, la recuperación de información musical (MIR) o el procesamiento de señales de audio digital, entre otros. Asimismo, se persigue fortalecer el estudio del flamenco como una cuestión académica en la universidad y establecer las bases de una nueva área de investigación, la teoría computacional del flamenco. Para ubicarse en las posibles relaciones entre música flamenca y matemáticas puede consultarse el trabajo (Díaz-Báñez, 2016).

Debido al escaso número de partituras existentes de cante flamenco (representación simbólica de la melodía) e incluso por la falta de consenso para realizarlas, la metodología del grupo COFLA se basa en utilizar las herramientas tecnológicas existentes en descripción de audio, procesado del sonido y modelado computacional o diseñar otras nuevas para el estudio analítico de las estructuras musicales del flamenco, su preservación y su difusión pública. Dichas técnicas son ya utilizadas en otras músicas y explotadas en el contexto de sistemas comerciales de navegación en grandes bases de datos musicales, recomendación musical y transformación de sonido. De este modo, utilizando tecnología ya consolidada o a desarrollar en el transcurso del proyecto, y contrastando los resultados desde disciplinas tan dispares como la historia, semiótica, literatura, musicología y antropología del flamenco, se pretende seguir avanzando en el conocimiento riguroso, la difusión y la preservación de la música flamenca. Entre los aspectos musicológicos fundamentales en los que se pretende indagar desde el punto de vista computacional pueden destacarse los orígenes del flamenco, evolución y relación entre los distintos estilos, propiedades de preferencia de estilos, influencia de músicas externas a Andalucía o búsqueda de estilos ancestrales.

⁴⁸ www.cofla-project.com

El proyecto COFLA trabaja en el estudio del flamenco desde una perspectiva tecnológica y, por tanto, dentro del área de etnomusicología computacional. Un trabajo que recoge el enfoque del estudio es (Gómez et al., 2014).

Las líneas de trabajo actuales del grupo COFLA son:

Línea 1. Matemáticas y Flamenco.

Línea 2. Transcripción automática, segmentación y separación de voces.

Línea 3. Similitud Musical y Clasificación.

Línea 4. Creación de corpus musical. Audios y transcripciones.

Línea 5. Detección automática de patrones distintivos.

Línea 6. Preferencia Musical. Etnomusicología.

Línea 7. Emoción.

Línea 8. Reconocimiento por imagen. Análisis multimodal.

Línea 9. Divulgación científica y Educación.

Con objeto de realizar un trabajo multidisciplinar que incluya la tecnología, presentamos en este capítulo un algoritmo o procedimiento computacional para un problema crucial en la musicología del flamenco como es el estudio de las ornamentaciones. Además, se proponen otros dos problemas abiertos de etnomusicología computacional que también aparecen en los estudios de casos analizados en la memoria.

Exponemos aquí brevemente los avances investigativos del grupo Cofla que se relacionan con el problema etno-computacional del estudio de la ornamentación. Esto se usará aquí como una sección introductoria para el problema del análisis computacional de ornamentaciones que se aborda:

Transcripción automática, segmentación y separación de voces.

Este problema resulta crucial para afrontar todo estudio computacional de la música basado en audio y, por lo tanto, la gran mayoría de los estudios que se planteen en el ámbito del análisis computacional de la música. Las transcripciones manuales existentes se reducen a guitarra flamenca y a

algunas transcripciones aisladas de cante flamenco. Debido a su inexistencia y a lo laborioso y subjetivo que resulta hacer transcripciones manuales de miles de audios, el grupo Cofla ha creado CANTE, una herramienta para transcripción automática de cante flamenco. El software extrae una representación simbólica de la melodía de la voz tanto para cantes a capella como para cantes con acompañamiento instrumental. Puede consultarse todos los detalles técnicos en (Kroher & Gómez, 2015). Estas transcripciones son esenciales para tareas de musicología, etnomusicología y tecnología musical tales como caracterización de similitud melódica, reconocimiento de estilos o de cantaores, extracción de patrones melódicos, etc.

Creación de corpus musical. Audios y transcripciones.

El grupo ha creado varias colecciones de audio y sus bases de datos correspondientes para el estudio y difusión de la música flamenca. Esto resulta crucial en el campo de investigación, no se había realizado previamente y permite que investigadores externos lo usen para sus estudios, llevando e incentivando la investigación de la música flamenca a todo el mundo académico. Las bases de datos creadas son:

- **Corpus TONAS:** Es una colección creada en el contexto de clasificación de estilos y estudio de la similitud musical para el caso de cantes a capella o monofónicos, lo que en el flamenco se refiere a cantes por Tonás. Contiene 72 audios de martinets y debblas con sus correspondientes transcripciones semi-automáticas. Un estudio de similitud musical usando este corpus aparece en (Mora et al., 2016).
- **Corpus COFLA.** El grupo Cofla ha reunido un corpus de investigación que contiene más de 1800 audios que constituye la primera base de datos musicales ordenada y pública para el estudio del flamenco. El corpus está constituido por la unión de todas las antologías comerciales de flamenco. Para más información de esta base de datos musical puede consultarse el artículo (Kroher et al., 2015).

Detección automática de patrones distintivos.

El estudio de patrones melódicos distintivos es un tema íntimamente relacionado con la definición de estilo musical, lo que se hace incluso más evidente en el caso de músicas de tradición oral. La conservación de los cantes flamencos de generación en generación hace que la melodía juegue un papel crucial en la evolución y clasificación de los distintos estilos del flamenco. La definición del patrón melódico de cierta variante de un estilo o palo flamenco constituye uno de los requisitos necesarios tanto en la clasificación de los cantes como en la creación de textos para la didáctica y estudio del flamenco. De hecho, lo que recuerda el cantaor es un *esqueleto melódico* sobre el cual puede añadir unas ornamentaciones u otras que dependen de la influencia de otros cantaores (escuelas) o de la propia capacidad vocal del intérprete (aportación personal). Pongamos un ejemplo. Si aceptamos que el precursor del cante de debbla fue Tomás Pabón, tomamos su interpretación como modelo canónico. Sin embargo, la debbla interpretada por Antonio Mairena o Naranjito de Triana, aún manteniendo un alto grado de similitud con el canon, aparece más ornamentada, y con un contorno melódico bastante diferente.

Como ocurre en muchos temas de investigación musical del flamenco la caracterización de estilos a través de patrones melódicos ha recibido escasa atención. Podemos destacar dos estrategias o metodologías. Se analiza la música para “descubrir” los patrones distintivos (método inductivo) o bien, se parte de un conjunto de patrones considerados canónicos y se buscan en la colección o corpus correspondiente (método deductivo). Un trabajo que usa el método deductivo para detectar las frases melódicas del fandango de Valverde es (Pikrakis et al., 2012).

Podemos decir que existen varias categorías de patrones, según sea la posición en la pieza (exposición, remate, etc.) o el carácter (preceptivo del cante, ornamental, etc.). En este marco aparecen cuestiones fundamentales que están íntimamente relacionadas:

1. ¿Cuál es el patrón melódico común a todas las interpretaciones grabadas por maestros consagrados?
2. ¿Qué tipo de ornamentos son característicos en el estilo?
3. ¿Qué ornamentos son preceptivos del estilo y cuáles no?
4. ¿Qué patrones determinan la macro- y la micro-estructura del estilo?

Partimos de la base que toda conclusión en este sentido requiere ser obtenida a partir de un corpus significativo en cantidad y variabilidad y, por tanto, el tratamiento computacional, siempre combinado con el análisis manual para algunas interpretaciones maestras, resultará crucial en este campo. Por otra parte, cierta preferencia por un tipo u otro de interpretación requiere un estudio etnográfico y de contexto cultural y, por tanto, dentro se ubica en el espectro de la etnomusicología.

A partir del planteamiento anterior, aparecen varias tareas relacionadas con el estudio de la ornamentación:

1. Codificación y clasificación de los ornamentos del flamenco. Ornamentos estéticos o preceptivos del cante.
2. Estudio del melisma flamenco. Carácter y similitudes con otras culturas.
3. Reconstrucción de arquetipos (patrones) ornamentales comunes a otros géneros melismáticos de tradición oral (Musicología comparada).
4. Diseño de algoritmos para la detección automática de motivos melódico-ornamentísticos.

7.4 Extracción y clasificación de ornamentaciones flamencas. Estudio de caso: el “Santo Dios”

Uno de los problemas abiertos más apasionantes en la musicología del flamenco es la codificación y clasificación de los ornamentos del flamenco, bien sean ornamentos estéticos o preceptivos del cante. A pesar de que todos los estudios de cante flamenco hacen referencia a la alta presencia de ornamentación, a día de hoy no existe una taxonomía establecida de ornamentos del flamenco ni existen trabajos sistemáticos de cierta profundidad sobre este tema. Incluso la importancia estructural del melisma en los cantes es un tema inexplorado aún.

No se pretende aquí hacer un estudio exhaustivo de la ornamentación en el cante flamenco pero proponemos una metodología que hace uso de herramientas computacionales para explorar los parámetros ornamentísticos que se usan en el cante flamenco. En el capítulo 5 ya se realizó un análisis musical de la evolución del canto “Santo Dios” a través de varios intérpretes maireneros con objeto de explorar la incorporación de ornamentaciones que suponen el “aflamencamiento” del canto religioso.

Entendemos que el canto (cante) “Santo Dios” puede tomarse como un modelo vivo para estudiar la ornamentación flamenca que, en este caso, se limita a la adición de melismas sobre la melodía popular que corresponde al esqueleto melódico común a todas las interpretaciones. Veremos en este apartado cómo los métodos computacionales pueden ayudar a codificar los distintos ornamentos que se usan en el cante. Para ello, analizamos las diferencias entre una interpretación flamenca con respecto al canto llano o popular y anotamos los recursos ornamentales que se usan.

Previo a proponer nuestro método y mostrar los resultados, precisamos algunos conceptos básicos y mencionamos trabajos de MIR sobre ornamentación:

- Entendemos por *ornamentación* los distintos recursos que se pueden usar para embellecer o añadir una estética individual a la melodía. Aparece con frecuencia en los cantos e instrumentación de muchas músicas de tradición oral y en el caso del flamenco, es precisamente la ornamentación la que define la estética del cante hasta tal punto que una interpretación sin ornamentación no sería flamenco.
- Uno de esos recursos es el *melisma*. En teoría musical del canto, se llama *melisma* a una secuencia de notas que se ejecutan sobre una misma sílaba, esto es, sobre una vocal. Hay que destacar que un melisma puede tener una función estructural en el desarrollo melódico o constituir elementos de adorno de la melodía.
- Definimos como *esqueleto melódico* el conjunto de notas que distinguen a una melodía y, por tanto, podemos señalar que la ornamentación es el complemento del esqueleto melódico. Tal como se expone en (Mora et al., 2016), los estilos flamencos vienen caracterizados por un esqueleto melódico que puede estar sujeto a cierto grado de ornamentación que depende del estilo o de la preferencia del cantaor.

Un trabajo precedente donde se propone el uso de la tecnología para detectar automáticamente la ornamentación del flamenco podemos encontrarlo en (Gómez et al., 2011). Se propone un método computacional para detectar y caracterizar la ornamentación usando varios de tipos de ornamentos definidos en la música clásica. Se usa una versión del algoritmo de Smith-Waterman (Smith, Waterman, 1981) para extraer los

segmentos melódicos que usa ciertos parámetros y umbrales a definir por el usuario, lo que resulta en gran medida, un método limitado a un entrenamiento particular para cada estilo musical. Otros trabajos que usan métodos computacionales de reconocimiento y caracterización de ornamentación en el contexto de músicas tradicionales pueden encontrarse en (Puiggros et al., 2006), (Pérez et al., 2008), (Menzies & McPherson, 2015) y (Giraldo, Ramírez, 2016).

7.4.1 Método propuesto

Proponemos una estrategia novedosa que se basa en la siguiente hipótesis: las melodías de la mayoría de los cantes flamencos son recreaciones de melodías populares o bien modificaciones de otros cantes anteriores. Por tanto, si realizamos un estudio comparativo de un canto ornamentado con respecto a una posible versión anterior con el mismo esqueleto melódico, podremos extraer y caracterizar los rasgos de forma y ornamentales introducidos. Si bien este análisis puede ser realizado con transcripciones manuales usando el lenguaje de la teoría musical (como hicimos en el capítulo 5), realizamos aquí una propuesta con herramientas computacionales, lo cual, además de ser un complemento informativo para la metodología tradicional con partituras, permite desarrollar un método eficiente capaz de extraer las diferencias ornamentales de un corpus de estudio de gran tamaño.

Como estudio de caso, analizamos la versión flamenca del canto Santo Dios destacando sus diferencias con respecto a la versión popular que se ejecuta en el mes de Marzo cada año en Mairena del Alcor. Creemos que el uso de nuestro método a otros casos puede dar lugar a la creación de un diccionario de rasgos ornamentales típicos en el flamenco y que resultaría fundamental para entender los mecanismos de creación y evolución de los cantes flamencos.

Las etapas del procedimiento que proponemos son las siguientes:

PROCEDIMIENTO DE EXTRACCIÓN DE ORNAMENTACIÓN

Entrada: Audios de la versiones sin y con ornamentación.

Salida: Lista de motivos ornamentales codificados.

1. Mediante el asistente de transcripción automática CANTE⁴⁹ procesamos las grabaciones y extraemos las transcripciones de la melodía como sucesiones bidimensionales de notas y tiempos.
2. Mediante un algoritmo de alineamiento, comparamos la versión del cantaor flamenco con la versión coral o llana. Asumimos que las notas que no se alinean corresponden a notas añadidas por el cantaor y aislamos así las secciones de la melodía donde aparece ornamentación. Ver Figura 7.1.
3. Usamos las secciones aisladas para establecer una taxonomía de elementos ornamentales para lo cual usamos elementos ya bien definidos en música medieval: los *neumas*.

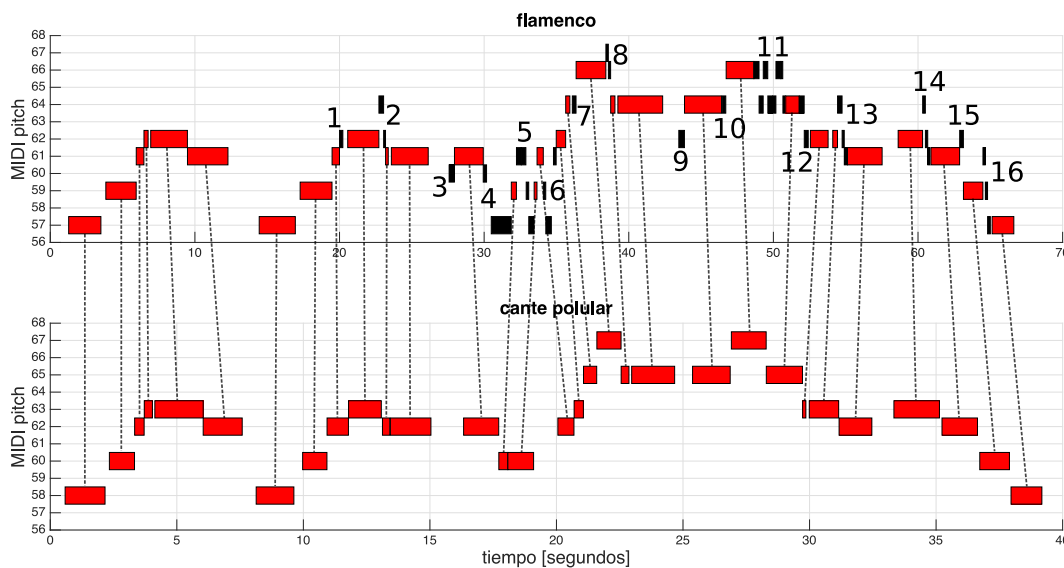


Fig 7.1. Transcripción automática, alineamiento y aislamiento de la ornamentación. Las notas en rojo pertenecen a la versión popular y las secciones negras a las notas no alineadas por el algoritmo.

7.4.2 Codificación y clasificación de los melismas. Uso de los neumas

En teoría musical, se llama melisma a una secuencia de notas que se ejecutan sobre una misma sílaba, esto es, sobre una vocal. Aunque un melisma constituye una estructura musical completa y con sentido, puede

⁴⁹ http://www.cofla-project.com/?page_id=134

ser analizado en términos de los patrones más básicos que lo forman, elementos musicales identificables compuestos por subconjuntos de notas. Por tanto, proponemos recurrir a las aportaciones de la música medieval, religiosa o profana, en especial el canto gregoriano, muy bien estudiado y conservado y con terminología que podemos usar para el análisis científico de estas estructuras musicales. Conviene aclarar que tomamos prestado el léxico del gregoriano porque nos parece suficiente como punto de partida para abordar la línea de investigación que aquí se abre. El tratamiento posterior de la información y la explotación de resultados requiere, como es obvio, los métodos y teorías musicales actuales.

Introducimos aquí varios conceptos de la música medieval. Véase, por ejemplo, el texto de (Parrish, 1978). El canto Gregoriano usa melodías *silábicas* (una nota por sílaba), *neumáticas* (2 o 3 notas por sílaba) y *melismática* (4 o más notas por sílaba). Se llama *neuma* a dos o más notas cantadas sobre una misma sílaba y pueden ser *simples* (secuencia de 2 o 3 notas) o *compuestos* (unión de neumas simples o adición de notas a un neuma simple). De esta forma, un melisma puede ser interpretado como un neuma compuesto. Hay que señalar que en los neumas importa el número y la dirección de las notas que lo forman pero no el intervalo existente entre ellas. Una consecuencia de lo anterior es que el nombre de las notas, tal como se entiende en la notación musical actual, es irrelevante para identificar un neuma.

La Figura 7.2, tomada de (Parrish, 1978), muestra neumas con una o más notas según distintas representaciones o notaciones en varias épocas, incluida la notación académica actual. Cabe señalar que se consideran aquí neumas a estructuras hasta de 6 notas, lo que no coincide con los criterios de otras escuelas, para los que algunos de los aquí incluidos son neumas compuestos. Sin embargo, tanto para la identificación de estructuras como para la terminología existe un consenso total.

FIG. 1

	SANGALLIAN	FRENCH	AQUITANIAN	BENEVENTAN	NORMAN	MESSINE	GOTHIC	SQUARE	
SINGLE NOTES									
VIRGA	/		^		;	✓	↑	↑	♩
PUNCTUM	^	.	.	♩
TWO-NOTE NEUMES									
PODATUS	✓	┘	^	┘	┘	~	↑	♩	♩
CLIVIS	^	↑	:	↑	┘	~	↑	♩	♩
THREE-NOTE NEUMES									
SCANDICUS	./	!	^	┘	./	~	↑	♩	♩
CLIMACUS	./	!	:	┘	./	~	↑	♩	♩
TORCULUS	~	~	^	┘	~	~	↑	♩	♩
PORRECTUS	~	~	:	┘	~	~	↑	♩	♩
COMPOUND NEUMES									
PODATUS	✓	┘	^	┘	┘	~	↑	♩	♩
SUBBIPUNCTIS	✓	┘	^	┘	┘	~	↑	♩	♩
TORCULUS	~	~	^	┘	~	~	↑	♩	♩
RESUPINUS	~	~	^	┘	~	~	↑	♩	♩
PORRECTUS	~	~	:	┘	~	~	↑	♩	♩
FLEXUS	~	~	:	┘	~	~	↑	♩	♩
LIQUESCENT NEUMES									
EPIPHONUS	✓	┘	^	┘	┘	~	↑	♩	♩
CEPHALICUS	✓	┘	^	┘	┘	~	↑	♩	♩
STROPHIC NEUMES									
DISTROPHA & TRISTROPHA	♩
ORISCUS	;	;	;	;	;	;	;	;	♩
PRESSUS	~	~	~	~	~	~	~	~	♩
SPECIAL NEUMES									
SALICUS	✓	┘						♩	♩
QUILISMA	~	~				~		♩	♩

Fig 7.2. Tabla de neumas en diferentes épocas y culturas.

En la siguiente tabla se muestra la estructura de los neumas simples fundamentales. Son seis neumas. Algunas escuelas consideran a la tercera fila de la tabla como neumas compuestos, por lo que reducen a cuatro los neumas fundamentales.

	Ascendentes	Descendentes
2 notas	Pes (Podatus)	Clivis (Flexa)
3 notas en la misma dirección	Scandicus	Climacus
3 notas, no en la misma dirección (o neuma compuesto)	Torculus (Pes flexus)	Proreclusus (Clivis resupinus)

Tabla 7.1. Neumas simples.

El concepto de *tropo* pertenece también a la música eclesiástica medieval. Se llama así a una aplicación de letra que se hace a una melodía melismática previamente existente. Los melismas se rellenan con letra añadida, de manera que la música melismática da lugar a una melodía nueva, silábica o neumática. El concepto de *tropo* no parece que sea útil al estudio actual sobre melismas pero debe mencionarse porque pudiera aplicarse a otros estudios futuros sobre desarrollo de la música flamenca.

Para realizar el estudio de los melismas en el flamenco proponemos los siguientes criterios:

- 1) Descomponer cada melisma en neumas y codificar lo melismático como neumático. En principio, se toman los neumas de la música eclesiástica medieval, aunque podemos incluir estructuras nuevas si fuera necesario y justificado. Como material de trabajo, se aporta una colección de 50 neumas escritos en notación occidental actual, Figura 7.3. Se consideran neumas hasta de 6 notas, de acuerdo con algunas escuelas de gregorianistas. En la colección se incluyen neumas que son versiones cromáticas de otros que, aunque quizás no son útiles para nuestro estudio, se incluyen por razón de compatibilidad de otros anteriores.

- 2) Codificaremos prefiriendo siempre el neuma de mayor longitud: por ejemplo, la secuencia MI FA MI FA MI FA se codifica como 1 *trino* de seis notas y no como 3 *pes* de dos.
- 3) Nos inclinamos por codificar la dirección del movimiento melódico y no las notas pues pensamos que es lo que tiene presente el cantaor al introducir los elementos ornamentales. Por tal motivo, creemos conveniente usar la codificación usando el sistema Parsons. El sistema neumático y el código Parsons cumplen leyes equivalentes, lo que hace adecuada esta codificación. Los neumas marcan dirección de la secuencia de notas, como en Parsons. Salvo excepciones de escaso interés para este trabajo, no se diferencian en su codificación por el intervalo musical. No importa tonalidad real, ni cual es la nota inicial de la secuencia. La duración de las notas es irrelevante. Por tanto, el código Parsons facilita el tratamiento informático de las cadenas de notas. La codificación Parsons permite además generar gráficas de contorno melódico. Si el código Parsons permite reconocer melodías y, por esta razón, se emplea en muchas bases de datos musicales, hay que suponer que su eficacia aumenta considerablemente en la descripción de la música flamenca puesto que, salvo raras excepciones, progresa por grados conjuntos. Así, los contornos melódicos obtenidos se ajustarán a su objeto en una inmensa mayoría de casos, y en una gran proporción de aciertos. Para la transcripción, se recomienda mantener el código completo por razones de compatibilidad con otras investigaciones, aunque la repetición de notas no sea un elemento esencial de neumas ni melismas. La tabla de neumas que conformarán nuestro diccionario de codificación la hemos traducido a código Parsons en la Tabla 7.2.
- 4) Vamos a realizar una transcripción de las secciones ornamentales como vectores que parten de la nota anterior a la sección y termina en la nota posterior a la misma.



Fig 7.3. Tabla de los neumas que se proponen como elementos de un diccionario de ornamentos.

La notación del código Parsons es la siguiente:

- * Primera nota de la secuencia musical en estudio.
- u Ascendente. La nota es más alta que la previa.
- d Descendente. La nota es más baja que la previa.
- r Repetición. La nota es igual que la precedente.
- Espacio en blanco. Silencio relevante. Fin de frase dentro de la melodía.

Ejemplo: La melodía de la canción infantil "Campanitas del Lugar" (en inglés, "Twinkle Twinkle Little Star") sería en código Parsons:

***rururddrdrdrd urdrdrdurdrdrd drururddrdrdrd**

Núm. Orden	Nombre	Parsons
1	Clivis	*d
2	Prorectus	*du
3	Doble mordente descendente	*dud
4	Trino descendente	*dudud
13	Pes	*u
14	Torculus	*ud
15	Doble mordente ascendente	*udu
16	Trino ascendente	*ududu
25	Grupetto ascendente	*uud
30	Grupetto descendente	*ddu
39	Scandicus	*uu
42	Climacus	*dd
45	Cuatro ascendentes	*uuu
48	Cuatro descendentes	*ddd

Tabla 7.2. Diccionario de los neumas en código Parsons. Se omiten las variantes cromáticas, que no tienen sentido en la codificación Parsons.

Núm. Orden	Nombre	Parsons
4	Trino descendente	*dudud
16	Trino ascendente	*ududu
3	Doble mordente descendente	*dud
15	Doble mordente ascendente	*udu
30	Grupetto descendente	*ddu
25	Grupetto ascendente	*uud
48	Cuatro descendentes	*ddd
45	Cuatro ascendentes	*uuu
2	Prorectus	*du
14	Torculus	*ud
42	Climacus	*dd
39	Scandicus	*uu
1	Clivis	*d
13	Pes	*u

Tabla 7.3. Neumas ordenados según su longitud, de mayor a menor. Esta tabla facilita la clasificación de neumas el criterio establecido.

7.4.3 Extracción de los melismas a través de neumas en el Santo Dios

A continuación vamos a codificar los melismas de las distintas versiones flamencas que tenemos del canto-cante Santo Dios y podremos así analizar a estética flamenca que añaden. El método que proponemos es perfectamente automatizable y el algoritmo es el siguiente:

ALGORITMO DE CODIFICACIÓN DE ORNAMENTOS

Entrada: Secciones: conjunto de notas no alineadas (en color negro en las figuras) que están entre dos alineadas (en color rojo en las figuras).

Salida: Secciones en código Parsons.

PASO 1: Detectar las secciones con un barrido de izquierda a derecha.

PASO 2: Para cada sección hacer:

PASO 2.1: Detectar si es un melisma (esto es, si existen notas distintas a las alineadas que determinan la sección).

PASO 2.2: Si no es un melisma, no codificar (se trata de apoyaturas, notas de ruptura,...).

PASO 2.3: Si es un melisma, codificar según los vectores de dirección vertical, **u** ó **d**, siempre priorizando con la figura del diccionario más larga vista de izquierda a derecha (usar la Tabla 7.3).

Comenzamos por la versión más ornamentada, interpretada por **Manuel Mairena** en una misa flamenca y cantada a compás de bulerías⁵⁰. Cada sección aislada por el algoritmo tiene una etiqueta numérica y se codifica según la metodología expuesta.

⁵⁰ Grabación proporcionada por Hilario Jiménez.

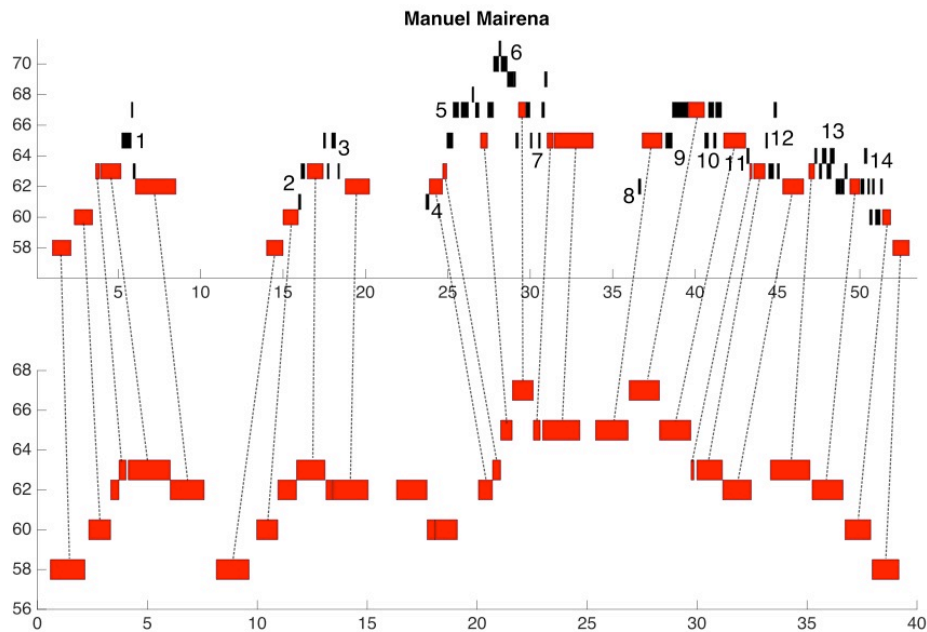


Fig 7.4. Abajo: transcripción automática de la versión popular. Arriba: Versión flamenca de Manuel Mairena. Las secciones en color negro son aisladas por el algoritmo de alineamiento.

Codificación

Sección 1: uud-d, Grupeto ascendente+clivis

Sección 2: uu(-r), Scandicus

Sección 3: udu-dd, Doble mordente ascendente+Climacus

Sección 4: No es melisma, nota de apoyatura

Sección 5: uuu-dd, Cuatro ascendentes+Climacus

Sección 6: uuu-ddd, Cuatro ascendentes+Climacus

Sección 7: du-ud, Proorrectus+ Torculus

Sección 8: No es melisma, apoyatura

Sección 9: No es melisma, ruptura de nota

Sección 10: dudud, Trino descendente

Sección 11: dd, Climacus

Sección 12: udu-dd, Doble mordente ascendente+ Climacus

Sección 13: ududu-dud, Trino ascendente+ Doble mordente descendente

Sección 14: ud-dudud, Torculus+ Trino descendente

Continuamos con la versión de **Calixto Sánchez**. La grabación se realizó en exclusiva para este trabajo. El cantaor nunca la interpretó en el acto procesional y nos grabó la versión que él recordaba del sochantre y Antonio Mairena.

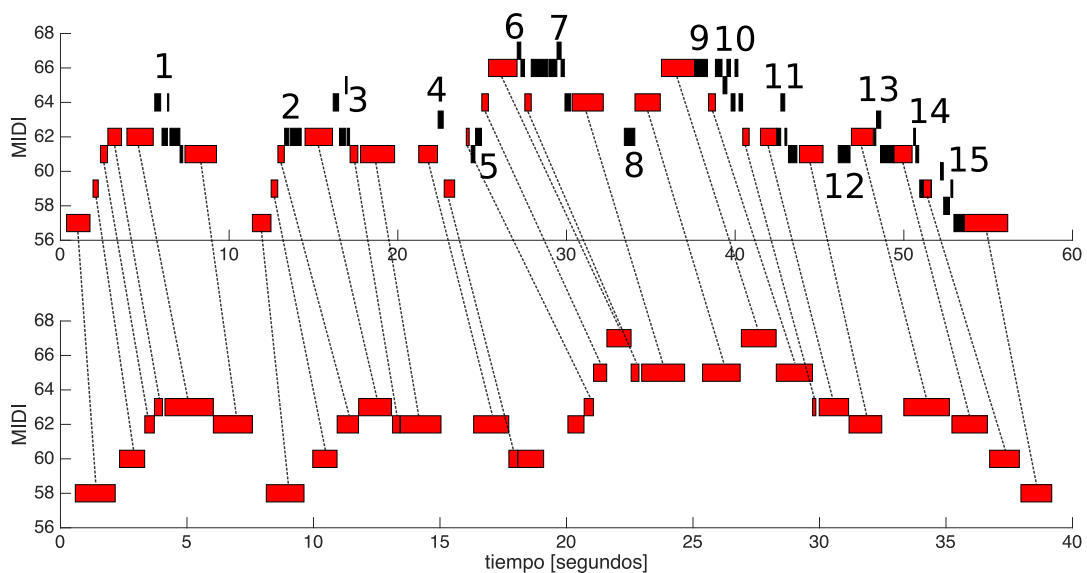


Fig 7.5. Abajo: transcripción automática de la versión popular. Arriba: Versión flamenca de Calixto Sánchez. Las secciones en color negro son aisladas por el algoritmo de alineamiento.

Codificación

Sección 1: udu-dd, Doble mordente ascendente+Climacus

Sección 2: no melisma, ruptura de nota

Sección 3: udu-dd, Doble mordente ascendente+Climacus

Sección 4: ud, Torculus

Sección 5. Du-u, Proorrectus+Pes

Sección 6: ud-d, Torculus+Clivis

Sección 7: uud-d, Grupeto ascendente+Clivis

Sección 8: Nota suelta de apoyatura

Sección 9: No hay melisma. Alargamiento de nota

Sección 10: ududu-dd, Trino ascendente+Climacus

Sección 11: ud-d, Torculus+Clivis

Sección 12: No hay melisma. Nota de apoyatura

Sección 13: ud, Torculus

Sección 14: ud+d, Torculus+Clivis

Sección 15: udu+d, Trino ascendente+Clivis

A continuación realizamos el análisis de **Manuel Crespo**. La grabación puede obtenerse en la web de la hermandad del Cristo de la Cárcel.

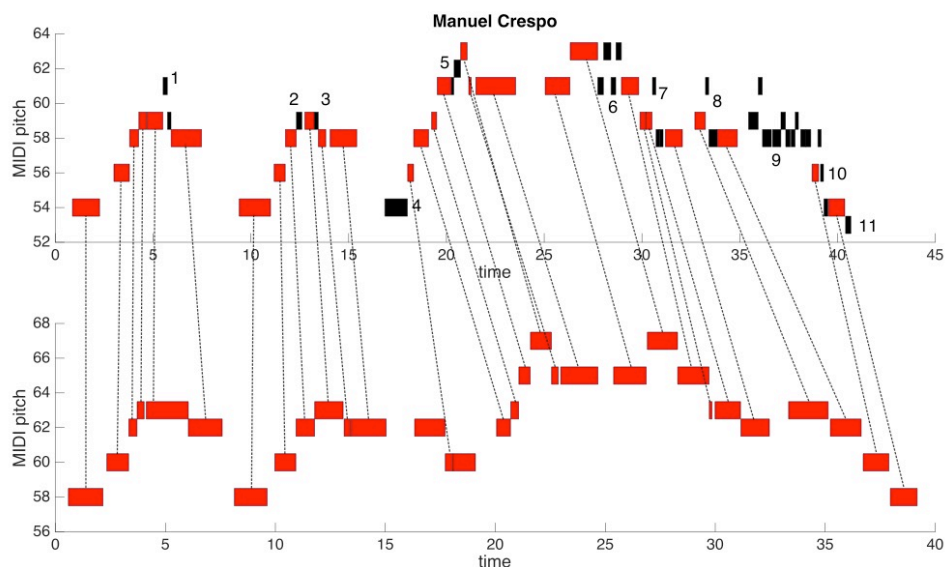


Fig 7.6. Abajo: transcripción automática de la versión popular. Arriba: Versión flamenca de Manuel Crespo. Las secciones en color negro son aisladas por el algoritmo de alineamiento.

Codificación

Sección 1: ud-d, Torculus +Clivis

Sección 2: No es melisma, ruptura de nota

Sección 3: No hay melisma, alargamiento de nota.

Sección 4: Nota de apoyo. No hay melisma

Sección 5: uu, Escandicus

Sección 6: dudud, Trino descendente

Sección 7: ud, Torculus

Sección 8: ud, Torculus

Sección 9: uud-udu-dd, Grupeto ascendente+Doble mordente ascendente+Climacus

Sección 10: No hay melisma. Presencia de fractura de nota y alargamiento de nota

Sección 11: nota descendente adicional que añade el cantaor

Para finalizar, codificamos la ornamentación de la interpretación actual del Santo Dios, versión de **Hilario Jimenez**. La grabación fue realizada in situ en nuestro trabajo de campo.

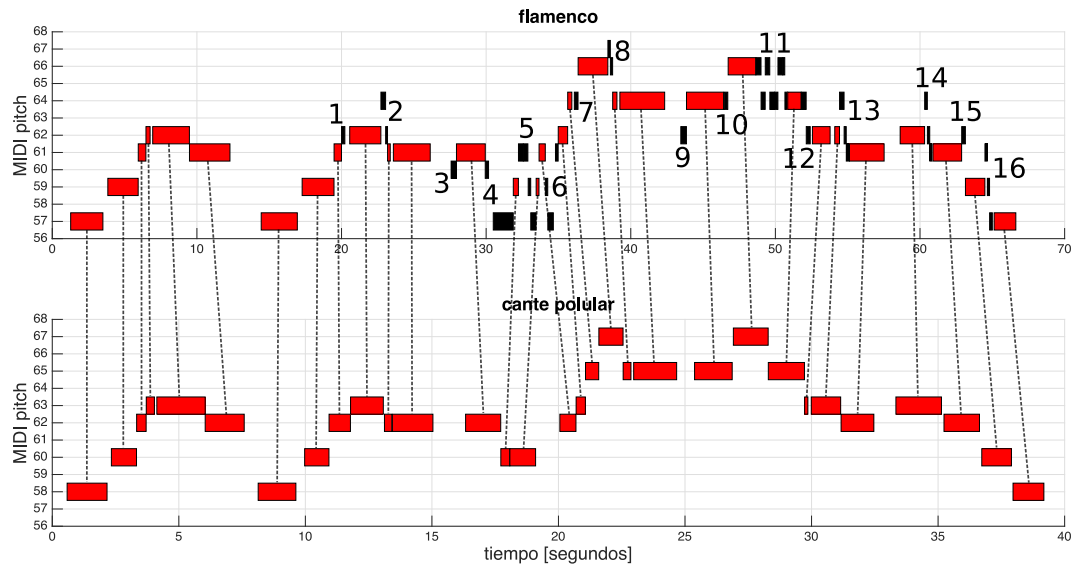


Fig 7.7. Abajo: transcripción automática de la versión popular. Arriba: Versión flamenca de Hilario Jiménez. Las secciones en color negro son aisladas por el algoritmo de alineamiento.

Codificación

Sección 1: No es melisma, ruptura de nota

Sección 2: ud-d, Torculus+Clivis

Sección 3: no hay melisma. Nota de apoyo

Sección 4: ddu, Grupeto descendente

Sección 5: ud-du, Torculus+Prorrectus

Sección 6: dd-uu, Climacus +Escandicus

Sección 7. No hay melisma. Ruptura de nota

Sección 8: ud-d, Torculus+Clivis

Sección 9: no hay melisma. Nota de apoyo

Sección 10: No hay melisma. Se aprecia alargamiento de nota

Sección 11: dudud, Trino descendente

Sección 12: No hay melisma, alargamiento y ruptura

Sección 13: ud-d, Torculus +Clivis

Sección 14: ud-d, Torculus+Clivis

Sección 15: ud, Torculus

Sección 16: ud-d, Torculus+Clivis

Incluimos aquí algunos comentarios relevantes que se pueden extraer usando la codificación anterior.

De la interpretación de cada cantaor:

- Manuel Mairena: Inserta ornamentaciones en todas las frases. Ejecuta las ornamentaciones más largas (debido a que debe seguir el compás de bulería). Uso reiterado de figuras ascendentes.
- Calixto: usa Doble mordente ascendente+Climacus al principio de la ejecución (2 veces) y Turculus en reiteradas ocasiones.
- Manuel Crespo: menos ornamentado que los demás y único que realiza la nota descendente al final. Utiliza ornamentos solo al final de la ejecución.
- Hilario: usa con frecuencia Torculus+Clivis (5 veces) y apoyatura con intervalo pronunciado (2 veces).

De todas las interpretaciones:

Tomando los datos globales, hemos generado uso gráficos donde puede observarse los porcentajes de ocurrencias de los distintos motivos ornamentísticos. Como apunte inicial podemos concluir que los melismas Turculus y Clivis son los más usados en este corpus.

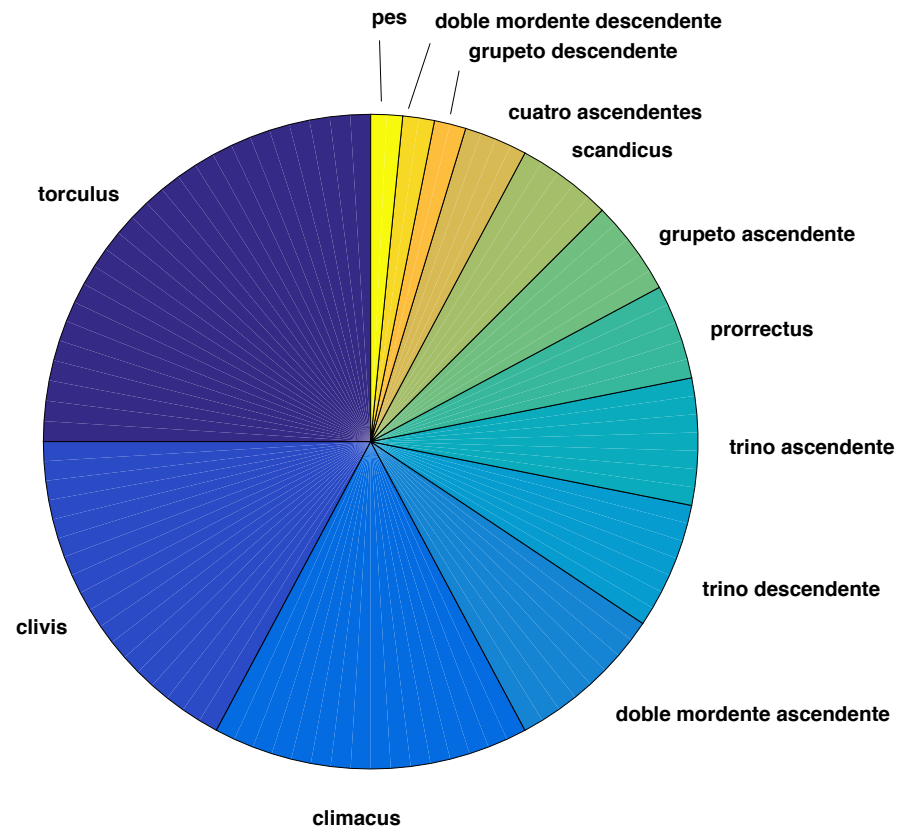


Fig. 7.7. Frecuencia de los neumas de nuestro diccionario que han sido usados.

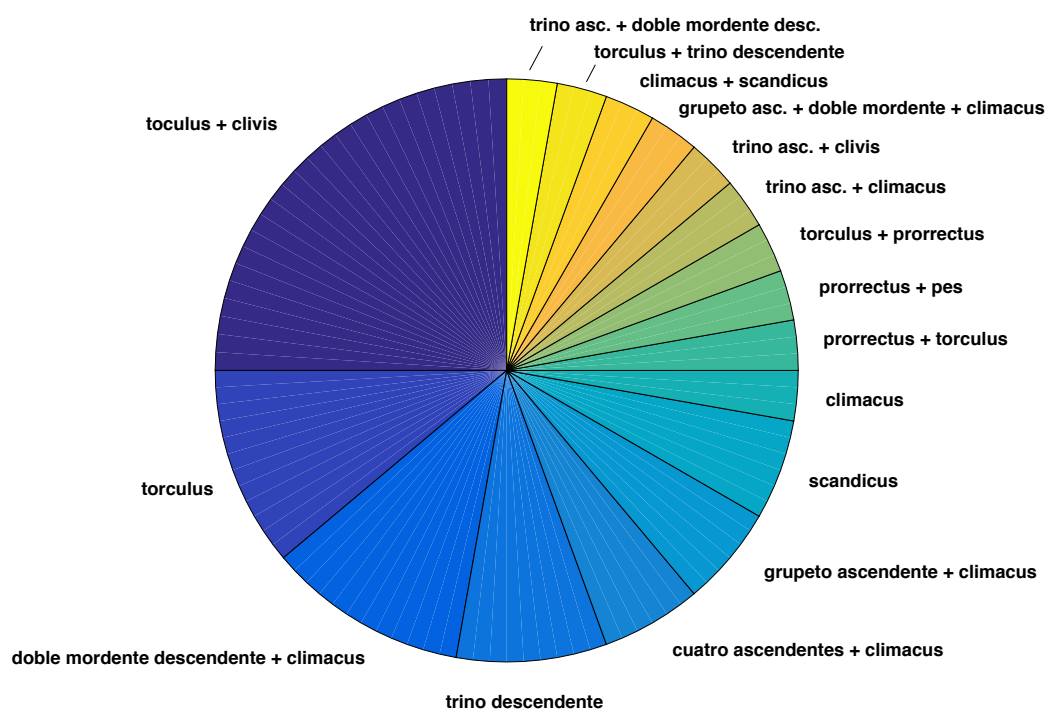


Fig. 7.8. Motivos (llamadas secciones en el algoritmo) más frecuentes.

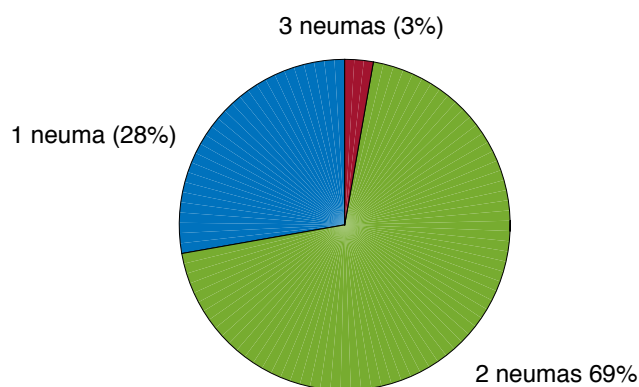


Fig. 7.9. Frecuencia de la concatenación de neumas.

7.5 Otros estudios etnomusicológicos de esta memoria que sugieren el uso de la tecnología

El objetivo principal marcado en la memoria fue realizar un estudio etnomusicológico multidisciplinar de la performance para varios casos de uso del flamenco en contextos religiosos populares. Tanto este estudio como otros muchos de la musicología flamenca se podrían beneficiar del uso de algoritmos que sean capaces de manejar una gran cantidad de datos. En el epígrafe anterior realizamos un estudio piloto para localizar y caracterizar los motivos ornamentales que se añaden a una versión popular con objeto de imprimirles la estética del flamenco. Es solo una muestra de las posibilidades que ofrece el área de etnomusicología computacional. Añadimos aquí, a modo de problemas abiertos, varias tareas computacionales que sugieren los casos que se han estudiado en los capítulos anteriores. Con este apunte queremos ejemplificar cómo los estudios etnomusicológicos realizados en la memoria plantean retos al área de Tecnología Musical.

- *Estudio de los patrones identitarios de la alboreá*: resulta claro para los expertos que la frase melódica en modo tonal de la alboreá “...en un verde prado...te pedí pañuelo...salieron tres rosas...como tres luceros...” identifica el cante por alboreá y precisamente esa melodía, salvo que se demuestre lo contrario, solo la encontramos en este estilo. Sin embargo, cabe preguntarse si ese patrón o contorno melódico aparece en otro tipo de cante o, al menos, podemos encontrar un patrón con cierto grado de similitud. Esto sugiere realizar una búsqueda automática de ese patrón en un corpus amplio de flamenco. Si disponemos de un algoritmo que sea capaz de buscar una frase melódica determinada en un amplio corpus de miles de audios⁵¹ podríamos encontrar los casos más similares y esto daría lugar a estudios musicológicos de conexión entre la alboreá y otras manifestaciones flamencas. Otra cuestión que se podría estudiar con métodos cuantitativos es comprobar la frecuencia con la que aparece ese patrón melódico en todo el corpus existente de grabaciones de alboreás, que por cierto, no es muy extenso. En este estudio se

⁵¹ P ejemplo, el corpus Cofla que contiene 3000 audios de antologías flamencas y se encuentra disponible en www.cofla-project.com.

debería excluir el estribillo del “Yeli” y podríamos corroborar que es la melodía más común y, por tanto, identitaria de la alboreá como género musical.

- *Análisis del carácter “tirao” del fandango valiente de Huelva:* hemos visto en el capítulo 6 cómo el fandango de Huelva se usa como “ofrenda” a la Virgen del Rocío y precisamente el carácter valiente (“lanzado”) de este fandango lo hace idóneo para el objetivo que se persigue en dicho evento. Una expresión que usan los aficionados en la provincia de Huelva es la afirmación de que el fandango “...hay que saber tirarlo...” y aquí creemos que está la clave del uso de este estilo en una ocasión popular de ofrenda a la Virgen. Si nos fijamos en el fondo de la cuestión, este carácter que comentamos de “envío” es precisamente el que encontramos en otras ocasiones como es el caso de la saeta flamenca, cuyo significado es precisamente el que comentamos (el significado de saeta es precisamente flecha). Si aceptamos esta reflexión ethnomusical, cabría preguntarse qué recursos musicales se usan en el cante para conseguir este efecto de “cante tirao” y en qué estilos lo encontramos. Pues bien, en este marco de interrogantes pueden plantearse varios problemas tecnológicos de interés. Por ejemplo, ¿qué recursos (“features” en inglés) son los que se utiliza en un cante valiente frente a otro que no lo sea? Podemos comenzar con un corpus de fandangos de Huelva que incluyan algunos valientes y realizar un proceso de clasificación automática de cantes valientes (de Huelva, de Alosno, ...). Actualmente, las técnicas de Machine Learning están muy desarrolladas para atacar esta clase de problemas y con este tipo de procesos de inteligencia artificial podríamos descubrir cuáles son las características o features que discriminan a un cante valiente de uno que no lo es. Vale la pena comentar aquí que los fandangos que actualmente se le cantan (ofrecen) a la Virgen del Rocío, tanto en la ermita como en la procesión cada Lunes de Pentecostés, son Valiente de Huelva y Valiente de Alosno.

7.6 Conclusiones del capítulo

En este capítulo se introduce una metodología novedosa para estudiar la ornamentación flamenca y hacemos una muestra de cómo usarla en un caso sencillo. No está entre los objetivos de esta memoria hacer un estudio riguroso de la ornamentación flamenca en general pero indicamos aquí cómo su uso pudiera ser de gran ayuda para tal estudio. Aplicando esta metodología a un corpus determinado según el estudio musical que se requiera, pueden elaborarse dos bases de datos: un diccionario o léxico de los neumas que se usan en la ornamentación flamenca y, por otra parte, unas estadísticas que permitan dar las primeras respuestas fundamentadas a preguntas tales como:

- ¿Qué recursos ornamentísticos son los más usados? ¿cuáles son los neumas compuestos?
- ¿Cuáles son los que aparecen en todas las versiones, esto es, los preceptivos del estilo?
- ¿Aparecen los mismos en otros estilos, por ejemplo en las tonás?
- ¿Hay algunos que son usuales del artista en particular o de una escuela de cante o propios en lugar?

8 CONCLUSIONES FINALES Y LÍNEAS DE TRABAJOS FUTUROS

La música flamenca está vinculada a distintos contextos de ejecución; por una parte, el escenario artístico con una clara funcionalidad económica y por otra, “escenarios culturales” entre los que destacan los devocionales-religiosos. En el sur de España, el canto como vehículo de expresión religiosa es una práctica presente en múltiples escenarios locales de tipo cultural, que se suceden a lo largo de todo el calendario religioso pues este marca, en gran medida, los aspectos festivos de las comunidades donde tienen lugar. Tales prácticas manifiestan elementos comunes que nos permiten verlo formalmente como modelos de performance cultural: un desarrollo en un escenario devocional, la congregación e interacción de un colectivo en torno a una Imagen religiosa y un canto flamenco dedicada a la misma. Sin embargo, no podemos hablar de una homogeneización de tales prácticas ni en lo que se refiere a los significados culturales que se le asocian a las mismas, ni a la función social que cumplen, ni a los marcos donde se ejecutan (estos pueden tener distinto carácter, como ya indicamos en el estudio de los casos). Más bien, podemos decir que cada una de ellas “devienen” singulares como el resultado del engranaje y la mediación de “específicos” culturales locales y de la interacción de los colectivos mediante los mismos. Como resultado de esta mediación, los cantes, que aparecen integrados en cada uno de los diferentes escenarios, se nos muestran en una diversificación de estilos que dependen de aspectos culturales que han sido estudiados en la presente memoria.

El objetivo principal ha sido analizar cómo se utiliza el canto flamenco en las culturas locales y cómo estas influyen en el canto que tienen lugar en las mismas. Para ello, analizamos el canto como vehículo de expresión que relaciona el carácter religioso del evento con la identidad social colectiva.

Hemos partido de dos hipótesis fundamental. La primera se basa en la idea de que el flamenco, en su vertiente de práctica ritual, podría situarse bajo el dominio teórico de las teorías del performance. Esto está justificado por los elementos que presenta, entre otros, el desarrollo en un escenario o marco de ejecución, la integración de distintos géneros expresivos, de códigos

comunicativos y de participantes entre los que se encuentra una audiencia que también puede ser activa. Como segunda hipótesis, se establece que la música es un hecho cultural y social y, como tal, es una vía para “poner en activo” y dar lugar o “performar” ciertas construcciones culturales tales como las identidades sociales. Estas pueden estar basadas en la pertenencia territorial, preferencia musical, y en ciertas ideas de culto asociadas a Imágenes devocionales. Es decir, el cante como práctica social enmarcada en este ámbito y “actuada” en torno a un símbolo (en este caso devocional), podría dar lugar a ciertas construcciones culturales y sociales como ideas de identidad. Estas pueden influir en la preferencia colectiva por ciertos estilos musicales e incluso por ciertos patrones de ornamentación y estética musical. Asimismo, el carácter asociado culturalmente al contexto puede determinar la pertinencia de los mismos.

Para alcanzar estos objetivos y verificar la hipótesis, en el presente trabajo se han desarrollado los siguientes epígrafes:

1. Descripción, clasificación y análisis de tres casos particulares correspondientes a tres estilos de cante en su uso religioso bajo la óptica del performance cultural.
2. Detección y análisis, como práctica articuladora de religiosidad y música, de los contenidos culturales que actualiza la performance, entre los que se hayan las convenciones y reglas acerca de la propia música y de los valores de preferencia estética de la comunidad involucrada en la práctica.
3. Análisis de los efectos que producen las prácticas sociales, “enmarcadas” y “actuadas” en torno a un símbolo devocional, desde el punto de vista sociocultural. Esto es, investigar las construcciones identitarias a las que da lugar, en qué se basan, así como los efectos que tienen en la propia música en cuanto a preferencias colectivas.

Para abordar el objeto de estudio se ha elaborado una estrategia metodológica que se adaptase a las características del mismo. Para tal fin, hemos adoptado, además de los criterios rigurosidad, sistematicidad, reflexividad y multidisciplinariedad, la asignación de un peso específico a las consideraciones émicas de los informantes.

Se han establecido tres fases en la investigación: fase de observación, de análisis y de conclusiones. En la primera fase hemos utilizado técnicas derivadas de las metodologías de campo de carácter cualitativo tales como técnica de observación participante, entrevistas, así como recogida de material empírico (grabaciones en formato audio y video, información bibliográfica de carácter local, etc.). En esta fase nos guiamos por un criterio etnográfico basado en el diálogo intercultural, evitando el posicionamiento de visiones etnocentristas.

La fase de análisis se sustenta en dos pilares fundamentales, el análisis cultural y el análisis musical, y se rige específicamente por el criterio de coherencia entre ambos. En ambos hemos utilizado algunas herramientas conceptuales y metodológicas que aporta la etnomusicología para el estudio de las tradiciones musicales. Por una parte, en el análisis cultural se ha llevado a cabo una interpretación de los tres casos de cante en su contexto de ejecución como unidad de análisis, básicamente bajo el modelo teórico de la performance de Bauman (Bauman, 1992). La aplicación de esta categoría analítica conlleva a los objetivos específicos:

1. La clasificación del marco performativo en relación a lo social.
2. La clasificación de los cantes en relación a su sentido y a su significado.
3. La detección de contenidos culturales, y de aquellos elementos simbólicos de interacción colectiva que son émicamente pertinentes en cada caso. Estos contenidos son cruciales en nuestra investigación ya que estos son los que están a la base, median y orientan la pertinencia y preferencia del uso de determinados rasgos musicales y de patrones de ornamentación. La categoría analítica de performatividad tiene como objetivo la explicación de la práctica religiosa del cante como práctica generadora de fenómenos emergentes tanto en la dimensión social como cultural: construcciones identitarias, de carácter local y colectivas, así como en fenómenos evolutivos en el caso de los cantes.

Por otra, el análisis musical ha marcado como objetivos específicos inducir los rasgos de que identifican a los tres estilos dentro del propio flamenco y que son utilizados en estos marcos andaluces de transmisión religiosa. En este sentido, el resultado de la práctica musical desde el punto de vista diacrónico es desigual en lo que respecta a los mismos, de ahí que el peso

del análisis musical no recaiga de igual forma en los tres casos. Concretamente, en la alboreá no se producen cambios estructurales, se mantiene el mismo modelo musical melódico rítmico desde los orígenes de la práctica en el contexto penitencial. Sin embargo, en el caso del fandango se ha producido una evolución dentro de un mismo estilo musical que atañe a los rasgos interpretativos definidos bajo el concepto émico “valiente”. Por su parte, en el canto-rezo “Santo Dios” se ha producido una evolución estilística que provoca un cambio de estilo mediante la incorporación de patrones ornamentales a una melodía popular previa.

Para hacer frente a detección de mecanismos evolutivos que intervienen en el paso de canto a cante hemos utilizado dos tipos de herramientas de análisis musical. En un primer análisis, aplicamos un método manual basado en el criterio de pertinencia constructiva a las grabaciones recogidas en los trabajos de campo. Mediante este método señalamos, mediante símbolos de notación relativas, las notas básicas separándolas de las melismáticas o de adorno. De este análisis manual concluimos que el mecanismo evolutivo implicado en el cambio estilístico está basado en la adición de valores de ornamentación en las vocales acentuadas a finales de frase. Los resultados de este análisis suponen un elemento informativo y de control con respecto al uso de herramientas automáticas. Con objeto de realizar una codificación de los motivos ornamentales que introduce el cantaor, hemos propuesto el uso de la tecnología musical. Hemos diseñado un procedimiento novedoso que opera mediante el alineamiento de las líneas melódicas de canto popular e interpretación flamenca, comparando así el patrón canónico (esqueleto melódico) con las grabaciones de las interpretaciones ornamentadas. Básicamente, el algoritmo que proponemos detecta en la versión ornamentada las notas básicas de la versión popular, discriminando entonces los segmentos donde se encuentra la ornamentación. Una vez extraído los patrones de ornamentación, se ha realizado la codificación de estos elementos usando la notación neumática, y en concreto un diccionario de neumas. Para tal codificación hemos utilizado la notación en código Parsons por su facilidad en la implementación computacional. De esta forma, hemos podido analizar las estadísticas obtenidas y verificar los elementos más usados por los intérpretes. Quizás la importancia del método estriba en el hecho de que puede aplicarse a un corpus amplio de versiones flamencas y crear un lexicón de ornamentos del flamenco. Desde el punto de vista técnico, el

algoritmo de alineamiento está basado en otros existentes en bioinformática que se han modificado para que sean tolerante con respecto a los silencios interfrase.

Como conclusiones finales inferimos los siguientes resultados con carácter general:

- 1) Las particularidades específicas que presentan los cantes estudiados, en cuanto a rasgos estéticos y la pertinencia de su ejecución como estilo, son el resultado de mediaciones culturales locales. A su vez, de esto se sigue que los marcos de ejecución religiosos son motores o ámbitos impulsores del desarrollo evolutivo de los cantes. Como instrumento comunicativo posibilitan la expresión y la experiencia religiosa al tiempo que se revelan como un instrumento de reelaboración de identidades sociales colectivas, y de adscripción cultural.
- 2) El estudio de la práctica del cante en el contexto mismo de ejecución nos lleva a la idea de que la música flamenca es un organismo vivo que evoluciona ligada al contexto y a los parámetros culturales y sociales del colectivo involucrado en el mismo.
- 3) El análisis de tres marcos de ejecución de carácter religioso nos permite inferir que son marcos posibilitadores de desarrollo evolutivo y que son foros de creación, evolución y aceptación del cante flamenco. Esta idea podría fundar un modelo orgánico-evolutivo útil para el estudio de otros casos de la música flamenca.
- 4) Desde un punto de vista epistemológico, afirmamos, basándonos en los resultados, la pertinencia de la aplicabilidad de conceptos, paradigmas y métodos de la etnomusicología al estudio de la fenomenología del flamenco, puesto que éstos se ajustan a sus características de ritualidad, performatividad y fuerte vinculación al contexto cultural y social.
- 5) El diseño metodológico propuesto satisface los objetivos inicialmente propuestos en la investigación tanto desde el punto de vista cultural y musical.
- 6) Desde el punto de vista cultural, la aplicación de las categorías analíticas de “performance” y “performatividad” nos ha permitido objetivarlos como ámbitos que conectan las principales ideas culturales de una sociedad con los agentes sociales activos mediante el cante flamenco y cómo se convierten estos en acontecimientos imprescindibles para la vida colectiva de sus miembros. La

participación cultural y social mediante el cante flamenco da lugar a refuerzos pero también a alteraciones con respecto a la vida cotidiana y con respecto a la propia performance y a la música interpretada en ella. Tanto el marco como las experiencias están “mediadas” por creencias, tramas conceptuales, expectativas culturales y convenciones. La preferencia y pertinencia musical están mediadas por convenciones culturales y se adecúan a los filtros que el colectivo impone. Así, difícilmente en Mairena los rasgos rítmicos de la alboreá “...*crearán el ambiente propicio para la oración...*”⁵². De igual forma, el cante del Santo Dios no sería aceptado en “el Traslado de la Virgen del Rocío” al no encajar con la idea del cante como medio de vivir o como medio propiciatorio del sentimiento exultante que provoca la presencia de la Imagen. Además, el carácter de territorialidad del fandango de Huelva es una de las razones que justifican la idea de no pertinencia en el caso de la procesión de Utrera o Mairena. De la misma forma ocurre con los estilos elegidos en los otros casos. Las performances exigen de la audiencia una doble focalización: al objeto de la representación y a la forma estética expresada en el cante. La estética musical favorece una función de apelación cultural si esta se adecúa a los filtros de la audiencia.

- 7) Desde el punto de vista musical, podemos concluir las siguientes afirmaciones:
 - a) Muchos estilos y variantes del flamenco podrían ser el resultado de una evolución y una transformación de melodías populares a las que se le insertan los vectores ornamentales y los rasgos estilísticos considerados como propios por los intérpretes y por el colectivo al cual pertenecen. Este mecanismo lo encontramos también en la evolución de la saeta antigua a la saeta de estética flamenca o de grandes rasgos de ornamentación junto a otros fenómenos como la ralentización de los cantes podrían constituir modelos explicativos de la evolución de otros casos similares.
 - b) En los tres casos de estudio el cante tiene carácter de “ofrenda”. Las características musicales-estructurales que mejor se adaptan a la expresión religiosa en este sentido son variables dependiendo de los casos. En el caso de Utrera es precisamente el ritmo y el compás. En el caso de Mairena la ralentización, subidas melódicas y adición de

⁵² Objetivo del cante en opinión del informante Hilario Jiménez.

patrones melismáticos. En el caso del fandango son los rasgos de “valentía” en el ataque, cante ad libitum, expiración del cante. La dificultad interpretativa de los cantes le confiere carácter de ofrenda. La práctica musical articula el flamenco y la experiencia religiosa con unas especificidades locales concretas. Es decir, la práctica musical en estos casos es indispensable en la performance ritual, es indisoluble de ésta y no es un mero adorno o complemento ya que tales prácticas surgieron asociadas a la ejecución de tales cantes.

- c) La pertinencia del uso de cada estilo como vehículo de religiosidad popular está en función del criterio de adecuación del carácter de la performance al carácter de cada uno de los cantes. Este criterio depende asimismo del significado cultural que tenga asociado colectiva o socialmente.
- 8) Desde un punto de vista procesual, el estudio de las performances nos muestra que las preferencias musicales locales pueden evolucionar a medida que lo hacen los parámetros culturales del colectivo implicado.
- 9) El estudio particular de cada uno de los casos que componen esta memoria nos lleva a considerarlos como performances. La consideración de cada uno de ellos como unidades de análisis nos ha llevado a verlos como ámbitos donde aparecen los siguientes elementos:

En el caso de Utrera:

- Convenciones de género basadas en ideas de patriarcado: Las mujeres “hacen” y los hombres “vigilan”.
- Tensiones sociales de carácter etnicitario basadas en el conflicto gitano frente a “no gitano”. Estas son reelaboradas mediante el cante por alboreá en virtud del carácter etnicitario que se le asigna. El carácter etnicitario de la devoción a la Imagen objeto de culto en este ámbito contribuye de igual forma a dicha reelaboración. Las mencionadas tensiones son resueltas mediante la subversión del orden social con respecto al orden establecido en la vida cotidiana y la reapropiación y el desempeño de roles dominantes en este escenario por los participantes activos.
- Códigos estéticos, corporales, expresivos que aportan significado al evento.
- Códigos musicales centrados en el compás percutido y melodía. Actúan como amplificadores expresivos.

- La calle Nueva como metáfora de experiencias vividas y que contribuyen a reelaborar la idea etnicitaria frente a la alteridad no gitana.
- Desde el punto de vista musical, se mantiene un mismo estilo pero al cambiar de marco (del nupcial al procesional) cambia la lírica y el sentido de la ejecución. El significado permanece invariable: “alabar la pureza”.

En el caso de Mairena del Alcor:

- Un foco devocional como elemento de adhesión comunitaria de carácter integrador.
- Un escenario posibilitador de experiencia religiosa individual y colectiva mediante la ejecución musical
- Una misma melodía interpretada en dos formas estéticas, una en forma de canto llano coral y otra a la que se le han introducido vectores de adorno o “melismáticos” y que definen una estética flamenca.
- La estética flamenca como medio de adscripción y reelaboración identitaria para el colectivo involucrado.

En el caso del Traslado en Almonte:

- Una actualización de una tensión histórica basada en el desempeño de la autoridad en torno a la devoción. Esta tiene lugar fuera del escenario devocional pero se resuelve en el mismo mediante patrones de comportamiento como “parar a la Virgen”. Esto permite el refuerzo de un orden social y evidencia la presencia de una fuerza que se propone preservar la estructura de estatus, posiciones y roles jerarquizados en torno a la devoción local frente a la “supralocal”. La aceptación y autorización del rol del solista en el desempeño de un papel protagonista en torno a la devoción es avalado por la ejecución de los rasgos del fandango. Este “refrendo” tiene lugar en el escenario devocional pero se extiende a la vida cotidiana a partir del mismo.
- Uso de los rasgos “valientes” del fandango como instrumentos de apelación cultural y de cohesión social: crea un sentido de unidad.
- El cante evoluciona ligado a las preferencias musicales en el marco cultural del colectivo y luego se lleva al escenario devocional.

- 10) Desde el punto de vista de la pertinencia en cada caso concreto podemos afirmar que:
- a) En el caso de la alboreá en Utrera la pertinencia se debe a razones culturales de tipo etnicitario al asociarse estas con ideas de pertenencia grupal. “... *la alborea es el cante de los gitanos...*” , “...*Es el cante que expresa la pureza...*” , uno de los valores radicales desde el punto de vista “emic”.
 - b) En el caso del fandango en el Traslado el cambio de preferencia de los rasgos del fandanguillo a los rasgos “valientes” obedece a motivos culturales, al impulso de creadores individuales como Paco Toronjo y a una amplia difusión mediática y se produce fuera del marco devocional.
 - c) En el caso del cante Santo Dios en Mairena la pertinencia del cante se debe a motivos culturales debido al cambio de preferencia musical hacia la estética flamenca impulsada, entre otros, por los hermanos Mairena, y que se desarrolla paralelamente a la evolución del proceso de canto a cante.

Finalizaremos nuestras conclusiones con las posibles aportaciones a la etnomusicología que se pueden concluir de este trabajo:

- 1) La aplicación del paradigma etnomusicológico podría ser quizás una de las principales aportaciones de la presente memoria al estudio del flamenco. Esta permite analizar la práctica musical como un proceso “en” la cultura y “como cultura”, lo que nos ha permitido extraer conclusiones en los órdenes musical, social y cultural. Los resultados obtenidos mediante la aplicación de dicho paradigma responde a nuestro planteamiento epistemológico previo al análisis, o lo que es lo mismo a la pregunta de su posibilidad como perspectiva de investigación y análisis en la construcción de conocimiento científico en torno al cante flamenco. Esto es posible en los tres casos de estudio pero podría hacerse extensivo a otros casos de similares características.
- 2) Este trabajo podría aportar una contribución a la etnomusicología aplicada al flamenco en el sentido de que puede aportar un modelo metodológico que integre la relación entre cante flamenco ritual, experiencia religiosa, performance comunicativo, contextos culturales, participantes intérpretes y audiencia e identidades sociales.

- 3) La elaboración de un modelo de estrategia metodológica adaptado a las particularidades de cada caso como objeto supone un elemento aditivo al estudio de este arte. Más concretamente, la aplicación de los conceptos performance, performatividad como categorías descriptivas y de análisis en el estudio de ciertas interpretaciones vocales flamencas en su contexto real de ejecución podría constituir quizás la aportación más significativa de la presente memoria al estudio de dicha música, ya que los trabajos al respecto son escasos y podría aportar un modelo explicativo para otros fenómenos similares.
- 4) Desde el punto de vista técnico, la necesidad de la determinación de mecanismos que nos permitieran explicar el paso evolutivo de un sistema musical a otro en el caso “Santo Dios”, nos ha llevado a la construcción de una herramienta computacional de determinación de patrones de ornamentación a partir de una estructura melódica. Aplicamos dicha técnica al estudio del caso santo Dios. Para esto hemos utilizado un corpus pequeño consistente en grabaciones de audio de diferentes intérpretes que recogemos en trabajos de campo. Las características del objeto de estudio hacen que no manejemos una gran cantidad de datos, sin embargo podría hacerse extensivo a bases de datos más amplias. Como herramienta de transcripción y análisis automático podría contribuir al problema de la detección de patrones de similitud en grandes bases de datos de la música flamenca y constituye una herramienta de gran ayuda en cuestiones como la determinación de estilos, búsqueda de patrones o huellas melódicas en otros palos etc.

Con respecto a planteamientos y trabajos futuros, añadiremos aquí que la investigación del flamenco desde la etnomusicología puede ajustarse a una larga serie de temas y objetivos, pudiendo estar centrada tanto en las estructuras musicales, en los estilos, en los ejecutantes o en los propios rituales musicales. A continuación enumeramos una lista inicial de líneas que pueden aportar algunos ejemplos y que podrían ampliar el campo de la aplicabilidad de la disciplina:

- Línea 1: Investigación acerca de las preferencias musicales de una determinada población. Estudio de palos, maneras interpretativas, ritmos divisiones y subdivisiones de estilo. Esto ayudaría a la elaboración de una monografía que abarque toda la vida musical en general de una determinada comunidad.

- Línea 2: Estudio de rasgos estilísticos y ornamentales del flamenco para su codificación y etiquetado usando la metodología analítico-computacional aquí propuesta.
- Línea 3: Estudio sistemático y analítico de repertorios locales y su ejecución en determinadas fiestas o contextos: religiosos, festivos, carnaval, etc.
- Línea 4: Estudio de la influencia del contexto en la evolución e interpretación del flamenco (por ejemplo, la evolución del flamenco como consecuencia de la práctica en la Iglesias Católicas y del Culto). O Viceversa: la influencia de los estilos en los contextos de ejecución (citamos el desuso de estilos en contextos tradicionales como el cante por alboreá en las bodas gitanas).
- Línea 5: Analizar los intercambios de elementos sonoros pertenecientes a distintos sistemas musicales en comunidades limítrofes o conectadas por la globalización: la influencia del jazz y otros sistemas como el son cubano en los ritmos flamencos. En conexión con esto, la evolución del flamenco “migrante” y la influencia en el mismo de las músicas de las “regiones de acogida”.
- Línea 6: Estudio y codificación de las sonoridades regionales de un mismo estilo musical: estudio de los “aires” de un palo así como las influencias de un “aire” sobre otro. Un ejemplo podría constituirlo el estudio del “aire” de Huelva en el fandango y la influencia de éste en las sevillanas.
- Línea 7: Estudio de la performatividad del cante. La vehiculización del mismo puede tener distintos sentidos desde lo expresivo a lo religioso pero también otros. Proponemos como estudios de casos los cantes reivindicativos de los años de la dictadura y la transición como son los casos de Manuel Gerena o el fandango reivindicativo de El Cabrero.
- Línea 8: Estudio de la performatividad del baile: El flamenco “queer” o el uso de la plasticidad corporal para expresar excentricidad, con distintos fines: transgresión de patrones clásico-ortodoxos y de ideas de género. El baile erótico-burlón de Triana, la transgresión de la ortodoxia y la construcción de una nueva idea de baile femenino a través de recursos de baile y de la indumentaria convencionales de género.

9 Bibliografía

Alcaser, J. M. (1962). *Cancionero popular religioso*. Editorial la Milagrosa. Octava edición. Cancionero Religioso en estilo popular (1928-1966). Nueve ediciones.

Álvarez Gastón, R. (1999). Sevillanas rocieras o el espíritu del Rocío, Cuadernos del Almonte, nº 36. Ayuntamiento de Almonte (Huelva).

Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Colección Paidós Educador. México: Paidós Mexicana.

Amiot, J. M., & Roussier, A. P. J. (1779). *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*.

Antonopoulos, I, Pikrakis, A., Theodoridis, S., Cornelis, O., Moelants, D. & Leman, M. (2007). Music retrieval byrhythmic similarity applied on greek and african traditional music, in *Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval*, 2007, pp. 297–300.

Arom, S. (1986). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale: structure et méthodologie*. SELAF, Soc. d'Etudes Linguist. et Anthropolog. de France.

Atero, V., *El Romancero y la Copla: formas de oralidad entre dos mundos*. Colección Nueva América.

Baltanás, E. J. R. (1990). *Flamenco y literatura*.

Barrios, M. (2000). *Ese difícil mundo del flamenco* (Vol. 3). Universidad de Sevilla.

Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative* (Vol. 10). Cambridge University Press.

Bauman, R. (1992). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: A communications-centered handbook*. Oxford University Press.

- Bartok, B., Lord, A. B. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia.
- Beck, U. (1998). ¿Qué es la globalización. *Falacias del Globalismo, Respuestas a la Globalización*, Ed. Paidós–Buenos Aires-2000.
- Béhague, G. H. (1992). Music performance. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, 172-178.
- Benning, M. Kapur, A., and G. Tzanetakis (2007a). Multimodal Sensor Analysis of Sitar Performance: Where is the Beat? In *Proceedings of the IEEE International Workshop on Multimedia Signal Processing (MMSP)*, Chania, Greece.
- Benning, M., Kapur, A., Till, B., Tzanetakis, G., and P. Driessen., (2007b). A Comparative Study on Wearable Sensors for Signal Processing of the North Indian tabla. In *Proceedings of the IEEE Pacific Rim Conference on Communications, Computers and Signal Processing*, Victoria, Canada.
- Berlanga, M. A. (2002). *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva*. Universidad de Granada.
- Berlanga, M. A. (2006). *Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas*. <http://hdl.handle.net/10481/4690>
- Berlanga, M. A. (2010). *Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur*. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/32364>
- Blacking, J. (1969). *The study of man as music maker*. Blacking, J. (1979). *The study of man as music-maker. The performing arts: Music and dance*, 4-15.
- Blacking, J. (1974). *How musical is man?* University of Washington Press. Seattle, U.S.A
- Blas Vega J., Ríos Ruiz M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid.

- Boas, Franz (1964). Cuestiones fundamentales de antropología cultural. The mind of primitive man. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Bourdieu, P. (1977). Outline of a Theory of Practice (Vol. 16). Cambridge university press.
- Borrow, G. H., & Díaz, M. A. (1979). Los zíncali (los gitanos de España). Editorial Turner
- Butler, J., Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate feminista, 18, 296-314.
- Cabrera, L. (1975). Anaforuana: Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá. Ediciones R.
- Camacho, G. (2014). A Cúmbia dos Ancestrais: Música ritual e mass-media na Huasteca. música em perspectiva, 7(2).
- Cano, R. L. (2007). Por qué no te callas. Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes.
- Cano, R. L. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros. En Música, ciudades, redes, creación musical e interacción social. Conservatorio Superior de Música de Salamanca (p. 47). Sociedad de Etnomusicología (SIbE).
- Castro Buendía, G. (2010). Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Barcelona: Ediciones Carena.
- Cenizo, J. (2011), la alboreá y la petenera: dos enigmas del flamenco. Signatura ediciones. Sevilla.
- Chordia, P. (2005). Segmentation and recognition of tablastrokes, in ISMIR, vol. 20056, 2005, pp. 107–114.
- Cruces, C. (editor) (2002). Historia del Flamenco. Ed. Tartessos, Sevilla.
- Cruces, C. (2002). El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, historia, oralidad y ritual. En: Nuevos aspectos de la sociedad sevillana. Fiesta. Imagen. Sociedad. (Hurtado Sanchez, J. Ed) Colección

temas libres, 29. 1ª edición. Área de cultura y fiestas mayores. Ayuntamiento de Sevilla.

Cruces, C. (2003). Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Signatura de flamenco.

Cruces, C. (2012) Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte. En: Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral., Díaz-Báñez, J. M., Escobar, F. J., & Ventura, I. (Eds.), Universidad de Sevilla, pp. 13-26.

Cruces, C. (2014). El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 12(4), 819-835.

Díaz-Báñez, J. M. (2016). Mathematics and Flamenco: An Unexpected Partnership. The Mathematical Intelligencer, 1-13.

Díaz-Báñez, J. M., Farigu, G., Toussaint, G., Gómez, F., & Rappaport, . (2005). Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional. Gaceta de la Real Sociedad Matematica Española, 8(2), 489-509.

Díaz-Báñez, M., Farigu, G., Gómez, F., Rappaport, D., & Toussaint, G. T. (2004, July). El compás flamenco: a phylogenetic analysis. In Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science (pp. 61-70).

Durkheim, E., & Durkheim, É. (1997). Las reglas del método sociológico (Vol. 86). Ediciones Akal.

Finnegan R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. TRANS-Revista Transcultural de Música, 6 (número 4).

Flores, J. (2005). Historia y documentos de los traslados de la Virgen del Rocío a la villa de Almonte, 1607-2005. Pp 35, Editores: Centro de Estudios Rocieros, Almonte.

Gamboa J.M. (2005). Una historia del flamenco. Editorial Espasa libros. Barcelona.

García, M. Z. (1991). El Rocío: estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía.

García-Jiménez, M. (2010). Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Instituto de Religiosidad popular.

García Matos, M. (1950). Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes. *Anuario Musical*, 5, 97.

González Aktories, S., & Camacho Díaz, G. (2011). Reflexiones sobre semiología musical.

Geertz, C. (1983). La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona.

Gillet, O., Richard, G. (2003). Automatic labelling of table signals, in Proc. of the 4th ISMIR Conf, 2003.

Giraldo, S., & Ramírez, R. (2016). A machine learning approach to ornamentation modeling and synthesis in jazz guitar. *Journal of Mathematics and Music*, 10(2), 107-126.

Goffman, E. (1971). La presentación de la persona en la vida cotidiana (Vol. 60). Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, F., Pikrakis, A., Mora, J., Díaz-Báñez, J. M., Gómez, E., & Escobar, F. (2011). Automatic detection of ornamentation in flamenco. In Fourth International Workshop on Machine Learning and Music MML.

Gómez, E., Cañadas-Quesada, F. J., Salamon, J., Bonada, J., Candea, P. V. & Molero, P. C. (2012). Predominant fundamental frequency estimation vs singing voice separation for the automatic transcription of accompanied flamenco singing.” in ISMIR, 2012, pp.601–606.

Gómez, F., Díaz-Báñez, J. M., Gómez, E., & Mora, J. (2014). Flamenco music and its Computational Study. In Proceedings of Bridges 2014: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture (pp. 119-126). Tessellations Publishing.

Guber, R. (2004). El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós.

Guerrero, A. (2013, November). La técnica vocal en el cante flamenco. In II Congreso Investigación y Flamenco (INFLA) en la Universidad de Sevilla. (pp. 10).

Guastavino, C., Gomez, F., Toussaint, G., Marandola, F. & Gómez, E. (2009). Measuring similarity between flamenco rhythmic patterns. *Journal of New Music Research*, vol. 38, no. 2, pp. 129–138.

Hammersley, M., Atkinson, P. (1994). ¿Qué es la etnografía?. *Etnografía. Métodos de investigación*, 15-40.

Harris, M., & de Bustillo, F. M. (2004). *Introducción a la antropología general*. Alianza Editorial.

Herndon, M. (1974). *Analysis: The herding of sacred cow, Ethnomusicology, An Arbor. (Vol I)*.

Herndon, M., McLeod, N. (1981). *Music as culture*. Norwood.

Herrero, J. S. (1996). El origen de las cofradías de Semana Santa o de Pasión en la Península Ibérica. *Temas medievales*, (6), 31-80.

Holzappel, A., Stylianou, Y. (2009). Rhythmic similarity in traditional turkish music, in *ISMIR*, 2009, pp. 99–104.

Iniesta, E. (2000). *Historia sonora del himno de Andalucía*. Conserjería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía.

Jiménez, M. G. (2008). Sutilezas de la cotidianeidad. La noción de performativo. In *Epistemologías y metodologías: perspectivas antropológicas* (pp. 231-260). Servicio de Publicaciones.

Jiménez, J. C. (2005). *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Signatura Ediciones.

Jiménez, M. G. (2008). Sutilezas de la cotidianeidad. La noción de performativo. In *Epistemologías y metodologías: perspectivas antropológicas*, 231-260. Servicio de Publicaciones.

Jiménez, M. G. (2010). Fiestas, rituales y simbolismos: Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. In *Religiosidad popular: V Jornadas*. 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007 (pp. 599-621).

Jiménez, J. C. (2012). *La alboreá y la petenera*. Signatura Ediciones.

Kapur A. Davidson P., Cook, P.R., Driessen, P.F., Schloss, W.A. (2005). Preservation and Extension of Traditional Techniques: Digitizing North Indian Performance, *Journal of New Music Research*.
Knight, K. (1999). *Enciclopedia Católica*. New York: Online Edition.

Kramer, C., Plenckers, L. J. (1998). The structure of the saeta flamenca: An analytical study of its music. *Yearbook for traditional music*, 30, 102-132.

Kroher, N., Díaz-Báñez, J. M., Mora, J., & Gómez, E. (2016). Corpus COFLA: a research corpus for the computational study of flamenco music. *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)*, 9(2), 10.

Kroher, N., & Gómez, E. (2016). Automatic transcription of flamenco singing from polyphonic music recordings. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 24(5), 901-913.

Kunst, E. D. (2012). *Ethnomusicology: A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. Springer Science & Business Media.

Lermo, J., Román, J., Marrodán, M. D., & Mesa, M. S. (2006). Modelos de distribución de apellidos en la población gitana española. *Antropo*, 13, 69-87.
Lavaur, L. (1999). *Teoría romántica del Cante Flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Signatura Ediciones.

López Núñez, N. (2002). Lo performativo como término metodológico significativo en la investigación artística de los procesos de interpretación vocal o instrumental: un primer estudio a partir de los libros de la biblioteca de la universidad de la rioja. *Revista sinfonía virtual*, nº 23.

McLeod, N. (1996). *Some techniques of analysis for western music*. Tesis doctoral, E.U., Northwestern University.

McLeod, N., & Herndon, M. (1980). *The ethnography of musical performance*. Norwood Editions.

Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, 13.

Magas, M., Proutskova, P. (2009). A location-tracking interface for ethnomusicological collections, in *Workshop on Exploring Musical Information Spaces*, 2009.

Manzano, M. (1990). El folklore musical en España, hoy. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 204, pp. 3-18.

Marqués, I., Díaz-Báñez, J.M. (2010). El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional. *Actas del II congreso interdisciplinary “Investigación y Flamenco”*, J.M. Díaz-Báñez y F. Escobar (eds.). Universidad de Sevilla.

Marqués, I., Díaz-Báñez, J. M., & Mora. (2012) J. EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor. Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral, *Actas del III congreso interdisciplinar “Investigación y Flamenco”*, J.M. Díaz-Báñez, F. Escobar e Inmaculada ventura (eds.). Universidad de Sevilla, pp. 51.

Marqués, I., Díaz-Báñez. (2015) El fandango de Huelva en “el Traslado de la Virgen del Rocío: un estudio etnomusicológico en Cenizo Jiménez, J., Gallardo Saborido (eds). *Presumes que eres la ciencia (estudios sobre flamenco)*, pp.152-168.

Méndez-Carrión , E. (2005). Reseña histórica y Devoto quinario al Santísimo cristo de la Cárcel. Hdad . Del Santo Cristo de la Cárcel. Mairena del Alcor.

Menéndez Pidal, R. M. (1953). *Romancero hispánico*. Espasa-Calpe.

Menzies, D. W., & McPherson, A. P. (2015, May). Highland Piping Ornament Recognition Using Dynamic Time Warping. In *Proceedings of the international conference on New Interfaces for Musical Expression* (pp. 50-53). The School of Music and the Center for Computation and Technology (CCT), Louisiana State University.

Merriam, A. P. (1964). *The Antropology of Music*. Evanston, III. Northwestern Oxford University Press.

Merriam, A. P. (1977). Definitions of "comparative musicology" and "ethnomusicology": An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189-204.

Mora, J., Gómez, F., Gómez, E., & Díaz-Báñez, J. M. (2016). Melodic Contour and Mid-Level Global Features Applied to the Analysis of Flamenco Cantes. *Journal of New Music Research*, 45(2), 145-159.

Moreno, I., Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía. En la fiesta, la ceremonia, el rito, Granada, Universidad de Granada y Casa de Velázquez, 1990.

Moreno Navarro, I. (1997). Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad. 1ª jornada de Religiosidad Popular: Almería, 1996. Pag: 319-332.

Murphy, M. D., & González-Faraco, J. C. (1996). Fuentes básicas para el estudio del Rocío. Demófilo, Revista de cultura tradicional de Andalucía, (20), 195-209.

Navarro, J.L., Ropero, M. (editor) (1995). Historia del flamenco. Ed. Tartessos, Sevilla.

Nattiez, J. J. (1975). Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris: Union Générale d'Éditions. 2003. «. Modèles linguistiques et analyse des structures musicales», *Revue de musique des universités canadiennes*, 23(1-2), 10-61.

Nettl, B. (1964). Theory and Method in Ethno musicology. Nueva York, Mc. Graw Hill.

Nettl, B. (1986). 'Ethnomusicology. The New Harvard Dictionary of Music.

Nattiez, J. J. (1990). Music and discourse: Toward a semiology of music. Princeton University Press.

Nettl, B. (1964). Theory and Method in Ethnomusicology. London: Macmillan.

Nuñez, F. (1998). Todo flamenco. Los palos de la A a la Z. Madrid. Edilibro. Club internacional del libro.

- Parrish, C. (1978). *The notation of medieval music* (Vol. 1). Pendragon Press.
- Parsons, D. (1975). *The directory of tunes and musical themes*. Cambridge, Eng.: S. Brown.
- Pascual (1847). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, T. II, voz Almonte, p. 172.
- Pedersen, M. J. (2003). *Manual de etnomusicología*. Historia, recuperación, instrumentos, transcripción, significado.
- Pelinsky R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología*. Quince fragmentos y un tango, Madrid, Ediciones Akal.
- Pérez, A., Maestre, E., Kersten, S., & Ramirez, R. (2008). Expressive Irish Fiddle Performance Model Informed with Bowing. In ICMC.
- Pescador, J. H. S. (1980). *Principios de filosofía del lenguaje*. Alianza editorial. Madrid.
- Pike, K. L. (1967). Etic and emic standpoints for the description of behavior. In Alfred G. Smith (Ed.), *Communication and culture* (pp.52-163). New York: Holt, Reinhart & Winston
- Pikrakis, A., Gómez, F., Oramas, S., Díaz-Báñez, J. M., Mora, J., Escobar-Borrego, F., Salamon, J. (2012). Tracking Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings. In ISMIR (pp. 421-426).
- Prieto Stambaugh, A. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *Citru. doc. Cuadernos de investigación teatral*, 1, 52-61.
- Puiggròs, M., Gómez, E., Ramírez, R., Serra, X., & Bresin, R. (2006, August). Automatic characterization of ornamentation from bassoon recordings for expressive synthesis. In *Proceedings of International Conference on Music Perception and Cognition*.
- Rappaport, R. A. (1999). *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (Vol. 110). Cambridge University Press.

Reales, J. I. (2000). Orígenes y evolución histórica de la devoción rociera. En *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica: [actas del Primer Encuentro Internacional celebrado en Almonte-El Rocío (España) del 19 al 21 de febrero de 1999]* (pp. 239-246). Servicio de Publicaciones.

Rhodes, W. (1956). Toward a definition of ethnomusicology. *American Anthropologist*, 58(3), (pp. 457-463).

Rodríguez Becerra, S. (2000). *Religión y fiesta: antropología de las creencias y rituales en Andalucía*. Sevilla: Signatura.

Rodríguez, V. E., Bordolli, M. F., & Rodríguez, A. D. (2005). *Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña*. Director honorífico: Pedro CALAHORRA Director: Álvaro ZALDÍVAR Secretario, 203.

Romero, M. R. (2007). Los símbolos institucionales de Andalucía (1918-1982): De la marginalidad al pleno reconocimiento institucional. In *Tendencias actuales en las relaciones públicas* (pp. 683-701). Asociación de Investigadores en Relaciones Públicas.

Rosenthal (1997): Una Virgen andaluza y sus elegidos: La Virgen del Rocío y Almonte. Proceso histórico y su razón de ser, en *Actas del VIII Congreso sobre el Andalucismo histórico*. Córdoba, 1997, p. 682.

Rossy, H. (1966). *Teoría del cante jondo* (Vol. 35). Credsa.

Sanchez H, J. (1996). El origen de la semana santa o de pasión en la península ibérica. *Temas medievales*. Buenos Aires.

San Román, T. (1976). *Vecinos gitanos*. Akal.

Six, J., Cornelis, O. (2011). Tarsos: a platform to explore pitch scales in non-western and western music,”in12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR-2011). University of Miami, Frost School of Music, 2011, pp. 169–174.

Smith, T. F., Waterman, M. S. (1981). Identification of common molecular subsequences. *Journal of molecular biology*, 147(1), 195-197.

Srinivasamurthy, A. Holzapfel, & X. Serra, "Insearch of automatic rhythm analysis methods forturkish and indian art music," *Journal of New Music Research*, vol. 43, no. 1, pp. 94–114, 2014.

Schaffhauser, P. (2010). La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión. *Relaciones (Zamora)*, 31(121), 257-269.

Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *TRANS: Transcultural Music Review* (Nº8, p. 1-33).

Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). Estudios avanzados de performance. En fondo de cultura económica.com.

Tzanetakis, G. (2014). Computational ethnomusicology: a music information retrieval perspective. A. Georgaki and G. Kouroupetroglou (Eds.), in *Proceedings ICMC|SMC|2014*, Athens, Greece pp. 69-74.

Tzanetakis, G., Kapur, A., Schloss, W. A. & Wright, M. (2007). Computational ethnomusicology. *Journal of interdisciplinary music studies*, volume 1, issue 2, pp. 1-24.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Transaction Publishers.

Turner, V. W., Schechner, R. (1988). *The anthropology of performance*.

Vergés, B. (1882). *El piloto divino*. Imp y librería de la Inmaculada Concepción. Barcelona. 2º edición.

Villoteaus, G.A. (1883). *Memoire sur la musique de l'antique Egypte*.

Völkel, T., Abeßer, J., Dittmar, T. & Großmann, H. (2010). Automatic genre classification of latin American musicusing characteristic rhythmic patterns, in *Proceedings of the 5th Audio Mostly Conference: A Conference on Interaction with Sound*. ACM, 2010, pp. 16.

Wright, M., Schloss, W. A., Tzanetakis, G. (2008). Analyzing afro-cuban rhythms using rotation-aware clave template matching with dynamic programming. in *ISMIR*, 2008, pp. 647–652.

Zien, K. (2014). Estudios avanzados de performance. Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección). Investigación Teatral, 4(6).